

أ - د - و - ن - ق

المقاربة العلمية للظاهرة الدينية / الفن التشكيلي المصري في السبعينيات / تيد هيلوز : طبيعة حمراء المخبب / صدام العظارات رمال متعددة / الرواية المصرية في السبعينيات

العدد ٧٠ // أكتوبر ١٩٩٥





أدب وفَدَ

مجلة الثقافة الوطنية الديمقرطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني

التقدمي الوحدوي / أكتوبر ١٩٩٩

رئيس مجلس الادارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

جريدة النقاش

مدير التحرير :

خلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب

غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد رویش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف الفنان:
محبى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانين : يوسف ناصر وفيصل عبيبي
(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

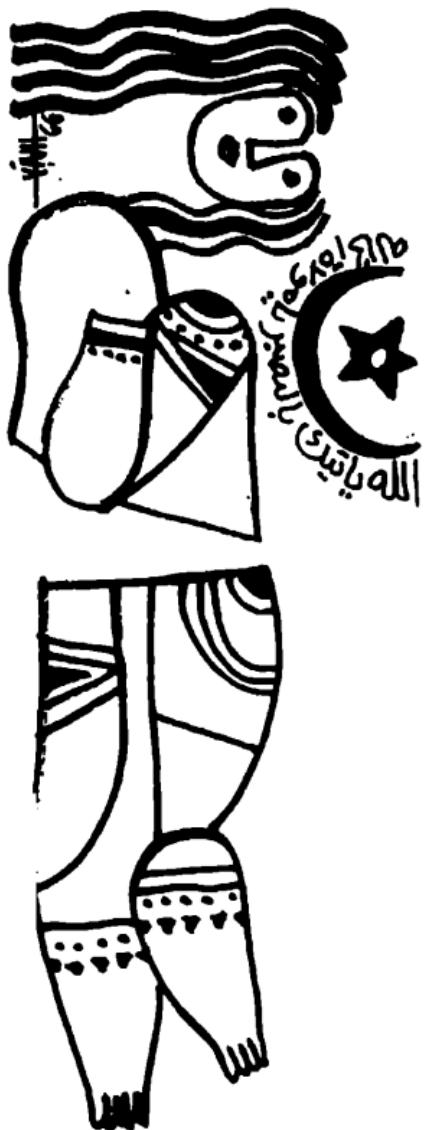
أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالى

الراسلات : مجلة أدب ونقد ١ / شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب /
الأهالى» القاهرة- ت ٢٩/٢٨ /٥٧٩١٦٢٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (المدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار
للفرد - ٦٠ دولار للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد. الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات

- * أول الكتابة / المحررة / ٥
المقارنة العلمية للظاهرة الدينية / دراسة / العفيف الأخضر / ١١
- الفن التشكيلي المصري في الستينيات : الانجاهات والآفاق / تأليف بوجданوف . ترجمة : أشرف الصباغ / ٣٣
- صدام الحضارات : رمال متحركة / دراسة / محسن فرجاني / ٥٣
- البحر بوابة الخروج : دراسة في : نشيد البحر / نقد / د. خليل عودة / ٦٩
- * الديوان الصغير :
- الطبيعة حمراء الناب والمخلب؛ مختارات من شعر : تيدهز إعداد وتقديم د. ماهر شفيق فريد / ٨١
- الرواية المصرية في التسعينيات (٢) دراسة / د. نوفل نجيب / ٩٧
- قصائد / شعر السيد عبد القادر شاكر / ١٠٨
- صاد / شعر / تاج الدين محمد تاج الدين / ١٠٩
- الأصدقاء / شعر / صبحي موسى / ١١٢
- قصائد لزجة/ شعر / عبد الناصر صالح / ١١٤
- وردة لحبيبتين فقط / قصة / حسن عبد الموجود / ١١٥
- ثلاثة نصوص قصيرة / قصة / محمد بركة / ١١٧
- يعزف وحيناً / قصة / سامي جعفر / ١١٨
- لحظة اكتشاف / قصة / فاطمة خير / ١٢٠
- قصائد / شعر / ياسر شعبان / ١٢١
- زهرة الياسمين / قصة / منى سعفان / ١٢٥
- أم كلثوم في بيت هاملت / رسالة كوننهاجن / حلمي سالم / ١٣٣
- بأكاذيب سوداء كثيرة: رهان وحضور / نقد / السيد رشاد / ١٣٩
- قصيدتان / شعر / أحمد خالد / ١٤٥
- أبو أمين / قصة / محمد عبد الله الهادي / ١٤٧
- أمري وسيرنا الغريب / شعر عارف خلف البرديسي / ١٥٠
- تواصل / التحرير / ١٥١
- من حكايات البنات / قصة / عصام الزهيري / ١٥٦
- كائنات رجل قتلته الوحيدة/ شعر / عماد فؤاد / ١٥٨



خصتنا المفكر التونسي «العفيف الأخضر» بمقارنته العلمية للظاهره الدينية وهي مقدمة لترجمة كتاب «جان بوترو» «بابل والكتاب المقدس» الذي يصدر مواكباً لعدتنا هذا عن دار كنعان في دمشق.

ومقاربة العفيف خطيرة قدر خطورة الأسئلة والقضايا التي تطرحها حول هذه الظاهرة بالغة الحساسية والتعميق خاصة في بلدان الشرق التي عرفت ظهور الديانات كافة، وقلما اقترب منها الباحثون في المنطقة علمياً، ونتيجة لهذا الغياب -والذى كان قسررياً بسبب الاتهام الجاهز بالكفر الذي وجهته المؤسسة الدينية للباحثين- «ساد الطرفان المتطرزان: النقد السطحي والتقرير الدعائى» وهذا هو «العفيف» الشجاع المؤهل يفعل هذا مستخدماً أدوات التحليل النفسي مؤسساً قراءته على علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان المقارن، وهي قراءة ممتعة ومدهشة في الوقت نفسه رغم ما لا بد أن يتربّط من تحفظات علمية على مقولات فرويد ومدى تماسكها في الوقت نفسه سوف تحتاج هذه الفقرة إلى توسيع واستكمال باستخدام كل ما توصلت إليه العلوم الجديدة المؤسسة على الأنثروبولوجي وسوسيولوجية الأديان وعلوم ما قبل التاريخ «التي تعرف اليوم ثورة غير مسبوقة» ومع ذلك فإن ما يقدمه «العفيف» هنا هو جديد كلية كما سوف تعرفون وتدعونا القضايا الرئيسية التي فجرها إلى مخاطبة الباحثين العرب في علوم الأديان للاشتباك معها وتوسيع آفاقها وتطوير مقولاتها أو نقضها، وهكذا نفهم في بعث العيوبية في الواقع الثقافي الرائد حول واحدة من أخطر القضايا وأعمقها وأكثرها تعقيداً وتشابكاً مع كل قضيائنا المصيرية من السياسة اليومية إلى شكل الدولة التي تزيد أن تبنيها في المستقبل، إلى العلاقات بين معتقدى الديانات المختلفة وحقوق المواطن والمجتمع المدني المعاصر .. إلخ.

يختتم «العفيف» قراءته بالقول إنه لا شئ قادر مثل تاريخ الأديان المقارن على إجتثاث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث...».

إن تجربة ناصر حامد أبو زيد على ما انطوت عليه من قسوة ومرارة تؤكد لنا هذه الحقيقة لا وهي أننا بتنا في أمس الحاجة إلى تحديث الدراسات الدينية مهما كلفنا ذلك من تضحيات، وإن كنا ننظر حولنا فنجد أن مشرفات الدارسين في علوم القرآن والدين الإسلامي عامة قد أصابهم الهمع من مصير

«نصر» وأخذ بعضهم يبحث عن ملاذ آمن متجنباً الدخول في القضايا الشائكة التي جرت على «نصر» ومن قبله على عبد الرزاق «وطه حسن» المتابع في سعي حثيث لا يكل بذلك القوى الرجعية والمحافظة ابتعاداً تهميش أفكارهم وأشخاصهم وجعلتهم عبرة لمن يعتبر وذلك حتى تظل الأنوار التقليدية الراسخة المطمئنة مهيمنة على عقول النخبة والجماهير معاً دون نقاش أو تساؤل . فهذا وضع نموذجي يساعد الاستبداد المهيمن على تأييد نفسه .

ولكن مثل هذا الوضع يستحيل أن يدوم في زمان نسفت فيه ثورة المعلومات وشبكات الانترنت كل الحدود والقيود ، وأصبح العقل المغلق مهدداً بالإلقاء خارج الزمن لذلك لا بد أن نتوقف بجدية أمام دعوة التحديث والتتجديد وأن نتعامل معها بكل ما تستحقه من انتباه ونعدما تتطلبها من أدوات .

والدين هو واحد من مكونات كثيرة للحضارة الإنسانية .

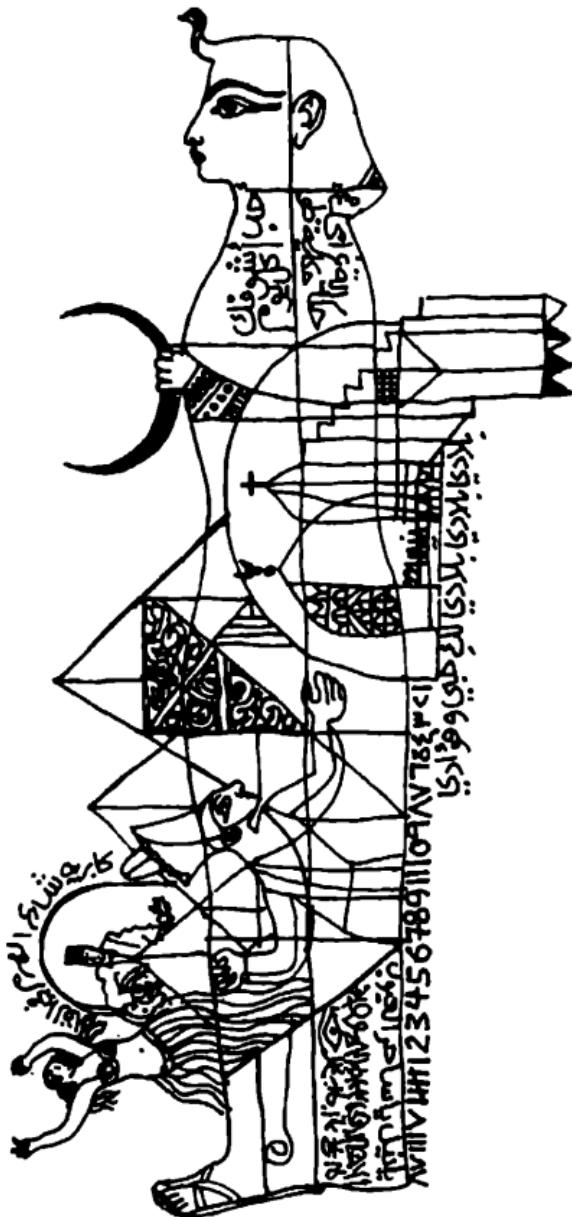
وكنا قبل عام تقريباً قد نشرنا نقد الدكتور صلاح قنصوة لنظرية «هنتنجلتون» حول صدام الحضارات ، وهذا هو الباحث «محسن فرجاني» يعيد الكراهة ويعامل مع مؤلف «صدام الحضارات» باعتباره رجل استراتيجية «يحدد موقعيه على خرائط ويرسم اتجاهاته» بأنهم بارزة فقد وقع في شرك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه» .

وعلى أي حال فإننا لا نتوقع من رجل أمن قومي مثل «هنتنجلتون» أن يكون فيلسوفاً أو واضح نظرية في الحضارة «فلا نظرية هناك بالمعنى الحقيقي» ، ولعلنا نتذكر في هذا الصدد ما كتبه المفكر الأمريكي العربي الأصل «إدوارد سعيد» بعد صدور كتاب صدام الحضارات، ودهشته من أن الصحافة والكتابات العربية عامة قد أخذت مأخذ الجد كإسهام فلسطي .

إن الإسهام الفكري «لهنتنجلتون» شأنه شأن كل إسهام مشابه لهؤلاء المدافعين عن النظام الأميركيالي الأميركي كما سبق أن فعل «فرانسيس فوكوياما» حين كتب كتابه عن «نهاية التاريخ» الذي جاء مشيناً بروح الاستعلاء والقوة والتنفعية العارية لأنه عاجز بحكم الارتباط عن أن يكون نقدياً .

يقول «تيدهيوز» الشاعر الانجليزي الفذ الذي رحل عن عالمنا العام الماضي ونقدم مختارات من عمله في الديوان الصغير سيقول في قصidته «مأوى صقر» .. وأقتل حيث شئت فالكون كله لى ليس ثمة فلسفة في جسدي .

فعملي أن أطبع بالرؤوس
كان «تيدهيوز» الذي يقدمه لنا الدكتور « Maher Shafiq Freid» ينتمي إلى حركة شعرية تعرف باسم الجماعة ، وهي جماعة من الشعراء تؤكد قيم الدينامية



والعنف. وسوف تبقى قصة حبه للشاعرة «سيلفيا بلاس» واحدة من أساطير عصرنا بعد أن ماتت هي منتهرة وقد كتب هو رسائل عيد الميلاد فيما يشبه مزيجا من التوستاجينا (الحنين) والحس بالذنب إلى محبوبه ما زال شبحها يخالله من وراء القبر».

ومن قلسطين يكتب لنا الناقد د. خليل عودة قراءة في نشيد البحر ديوان الشاعر عبد الناصر صالح الذي يشكل البحر مادة فنية رئيسية في أعماله وهو «يحاول جاهدا أن يعيد الحياة إلى الخراب الذي تحمله غربان الداخل والخارج وهي تحلق صباح مساء فوق رأسه».

ولعله من السابق لأوانه أن ينتج المبدع الفلسطيني فنا يعبر عن تعقيد تجربة الحكم الذاتي الفلسطيني ودخول السلطة الوطنية إلى البلاد وما أسفر عنه هذا الدخول من أفراح وألام، من أحلام جرى إجهاضها ومرارة للعيش زائدة تحت وطأة الاحتلال الذي لم يغادر نهايًّا، وقبضة السلطة التي تتمثل جيدا تجربة الاستبداد العربي ، وسوف تكون تجربة الشعب الفلسطيني تلك فريدة في سياق التحرر العربي كله . ذلك التحرر الذي لم ينجز بعد..

ويترجم لنا «شرف الصباغ» من موسكو دراسة لناقد سوفييتي عن الفن التشكيلي المصري في السبعينيات ، ففي هذه المرحلة من ازدهار حركة التحرر الوطني العربية- برغم كل ما واجهته من صعاب داخلية وخارجية - نشأت علاقات أعمية حقيقة بين الفنانين والكتاب في بلدان الاتحاد السوفييتي السابق والفنانين والكتاب العرب أثري كل منهم الآخر وشاركه همومه وأشواقه وألهتمهم جميعا الاتجاهات الواقعية الغنية في الفن في ارتباطه بحياة شعبه وتطلعه للتغيير . «أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطني والعدل الاجتماعي والمساواة في الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عنانصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال من «مختر» و حتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان».

كان السعي لمعرفة الآخر وصحته سعيًا مشتركا خاليا من الاستعلاء ونزعو العيمنة المميزة للقوى الاستعمارية، و خاليا أيضًا من الشعور بالدونية الذي كثيرا ما يسيطر على المقهورين .
وإذا كان ذلك كله قد تراجع مع الانهيار الفاجع لكل من الاتحاد السوفييتي كسد للشعوب ، وحركة التحرر الوطني التي دافعت الشعوب في ظلها عن حقها

فى الحياة بكرامة- أقول إذا كان ذلك كله قد تراجع فإن التراث الذى أنتجه لن يموت ، وسوف يبقى ملهمًا أبداً للجهود الجباره التى يبذلها الشرفاء والгалون بعالم جديد فى كل أرجاء المعمورة لتجديد الاشتراكية وحركة التحرر فى السياق الجديد للعولمة الرأسمالية الوحشية وباستفحالها.

ومرة أخرى نجد أنفسنا عاجزين بسبب نوعية الورق الذى نطبع عليه أدب ونقد عن نشر صور للوحات الفنانين الذين تناولهم البحث.

فى قصة « محمد عبد الله الهاوى أبو أمين »، تجربة جديدة لعامل تراحيل صبي فى نهاية القرن العشرين تقول لنا بشاعريتها الأسيانة وانسحاق بطلها الصغير الذى يلوذ بأمه من خرزانة الخولى ومؤامرته الصفيرة تقول: هذا هو الريف المصرى ما تزال تملأه دموع وأهات عزيزة « يوسف إبريس » فى « الحرام »، و« بلتاجي » الصغير هو واحد من أحفادها .. يلوذ بأمه من وطأة القهر والشمس الحارقة.

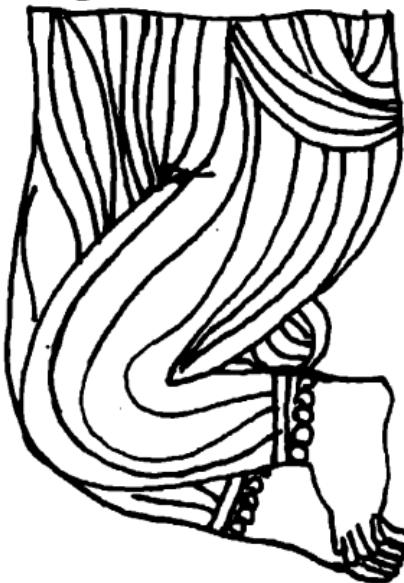
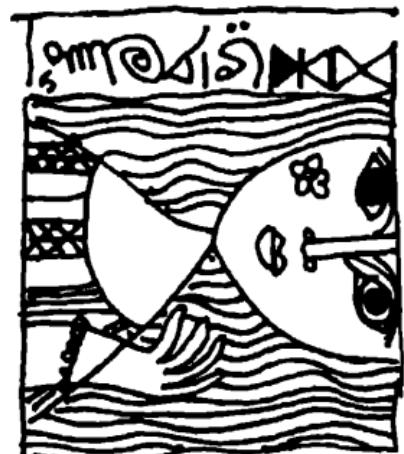
« ولما نظرت وجهه ورأيته تطرحه أمي السوداء انحنىت مرة أخرى وعاودتني نوبة البكاء».

أمي هناك لا تعرف اليأس
أمي هناك تعرف أن كربها
سوف يندثر

كما يقول الشاعر « عارف خلف البرديسى » الذى اصطبغ زميله « السيد عبد القادر شاكر » قادمين من سوهاج لزيارة مقر « أدب ونقد »، فكانت لفتة نتعز بها أيضًا إمعتزاز فكم نود أن ننشئ علاقات حميمة وصادقة مع كتاب وفنانى مصر المبدعين على امتداد الوطن ، هؤلاء الذين يبقون فى بلداتهم الصغيرة البعيدة المعزولة يطربون الظلام بآياتهم وصبرهم وأشواقهم وعلاقتهم بجمهور متقطعش للمعرفة توافد لتغيير حياته إلى الأفضل ومتروك لأساطير التلفزيون الهشة وغير الإنسانية.

نشعر أننا على عتبة النجاح الذى ننشده كلما استطعنا أن نذهب إلى هناك بعيداً فى أعماق الصعيد أو قرى الدلتا .. فلان تكون مطبوعة قاهرية فقط ، فياليتنا تكون هناك ..

المحرر



المقاربة العلمية للظاهرة الدينية

العنصر الأخضر

وضعت الثورة العلمية الحديثة المتواصلة بين أيدينا ترسانة هائلة من المعرف المتنوعة تتبع لنا الرصد العلمي للظاهرة الدينية المعقّدة والمعريقة تاريخياً والبالغة الحساسية لأنها ترتبط برغبات لشعوبية عارمة ومتأنصة في الشخصية النفسية للإنسان الذي يحاول أن يعطي بها لحياته معنى.

تعقيد الظاهرة ، عراقتها وحساسيتها جعلها خاصة في الفضاء العربي الإسلامي لغزا قلما قاربه الباحثون مقاربة علمية . في غياب هذه المقاربة ساد الطرفان المتطرفان : النقد السطحي والتقرير الدعائى .. وقد آن الأوان لأن تقاربها مقاربة / موضوعية لا مدعاه فيها للمدح أو للقدح بل للفهم العلمي ما أمكن ذلك عندما نقارب الظاهرة الدينية بمفاتيح التحليل النفسي، بسوسيولوجيا الأديان ، تاريخ الأديان المقارن ، الأنثربولوجيا ، الفلكلورجيا ، الألسنية ، وعلوم ما قبل التاريخ التي تعرف اليوم ثورة غير مسبوقة فإننا نتعلّقها عندئذ على نحو عقلاني لا يترك مجالاً يذكر للفكر الأسطوري المخلق بجنابين سحررين فوق التاريخ ويفتح الطريق للتفكير العلمي المحكم بمنطق : لا شيء يأتي من لا شيء.

ساقتصر هنا بحسب صيق المساحة على مفتاحين من مفاتيح حل الغاز الظاهرة الدينية مما علم نفس الأعمق وتاريخ الأديان المقارن لمساعدة القارئ على فهم أفضل لهذا الكتاب النفيس.

الإهادة النفسية للظاهرة:

الرموز الدينية تحولت على مر العصور إلى وقائع اجتماعية تعيد تنظيم إدراك الإنسان لمحيطه وعالمه لأنها تلبى أملاً وحاجات عميقة في بنية النفس

الانسانية هيكلت الجهاز النفسي البشري ، وراء نشأة المقدس الذى يعود إلى ليل التاريخ، يمكن هذا الجهاز النفسي الكونى المسكون بالشعور بالذنب إزاء الآب ، بالعصاب الاستحواذى الجماعى ، بالرغبة المتأصلة فى نيل حب الآب وحمايته واخيرا الرغبة فى الخلود.

الشعور بالذنب : أن تخطئ فى حق الآخرين وتشعر بالندم فتحاول إصلاح خطأك فذلك هو الشعور الصهى بالذنب الذى يشهد على أن ضميرى الأخلاقى معفى لأنه ما إن وعى أنه انتهك أمراً أخلاقيا حتى سارع إلى إصلاح خطئته . أما أن تشعر أنك مثقل بالذنوب دون أن تقترب خطيئة ذلك هو الشعور العصابى بالذنب الزائف العائد إلى الخطيئة التخيلية فى حق الآب الذى توهمت أنك قتلته أو فكرت فى قتله خلال المحة الأوديبية فى المصراع معه على الاستئثار بالألم . خطيئة القتل الوهمية فى الطور الأوديبى وقعت فعلا حسب فرضية فرويد المعقول رغم أنه لم ينهض عليها دليل / انثروبولوجى عن قتل ابناء القطيع البدائى لابيهما الذى حرم عليهم نسائه . لا شك أنهم بعد اقتراف جريمتهم وقعوا ضحية شعور ساحق بالذنب فحاولوا طلب الغفران بتخييل أن آباهم القتيل حى يرزق فى السماء وبالاعتقاد فى قداسة نبىء عن سفاح المحارم .

في الثمانينات تم اكتشاف هائل في حديقة الحيوانات اللندنية الشامبندى هو الوحيد بين جميع القرود الذي لا ينزو على أمه ، والقرابة الجينية بينه وبين الإنسان وثيقة جداً جينان فيما القرابة بين الصمار والغرس أربع جينات ومع ذلك قد ينجبان ببل . الوصايا العشر من منظور فرويدى تلخيص مكثف لدروس المحة الأوديبية التي اكتوى بنارها الإنسان في ليل التارىخ : لا تقتل (آباك) لا تزنى (بأمك) . ولو لم تكن هاتان الجرائمتان ، يقول فرويد ، قد وقعتا مراراً فلماذا هذا الالاح استحواذى على تحريرهما وتشديد النكير على من يقتربهما ؟ يعتقد فرويد أيضاً أن إرهاب نكاح المحارم هو الذي أسس تحرير الزواج من داخل العشيرة لدى البدائيين . الشعور بالذنب ، بالخطيئة الأصلية في حق الآب القتيل تستوجبى الفداء : طلب الغفران وهذا يستوجب بدورة طقوساً مقدسة إذن صارمة .

العصاب الاستحواذى : الشعائر التي أقيمت منذ أقدم العصور سواء في

السحر أو الديانات البدائية من رقص ملقمي واغتسال شعائري وطهارة وحركات وسكنات رتيبة تعبير عما أطلق عليه علم نفس الاعماق الفرويدى العصاب الرهابى الاستحواذى الجماعى. الرهاب هلع مقدس من ارتکاب الخطيئة الميتة يحاصر أفكار عبدة وشن ما أو إله ما بشعائر قهرية لا حيلة لهم فيها ويعبر عن نيتهم النفسية العصبية كدفاع ضد الجنون الذى سيصيبهم إذا ما تخلوا عن هذه الطقوس التعبدية التى لا مبرر منطقيا لها. هذه الشعائر تغطى جميع الأنشطة المقدسة - وجميع الأنشطة مقدسة - لدى القبائل البدائية من صيد بحرى وبرى وزراعة وحمضاد وزواج وختان وموت فضلا عن عبادة الالهة بحيث لا يمكن أن توجد ممارسة للمقدس بدون شعائر. الرغبة فى أب مطوف وحام:

ألتلى الرحالة والأنثروبولوجيون بقبائل بدائية لم تفارق بعد مرحلتى الجنى والصيد ومع ذلك متدينة أى تقوم بالشعائر وتؤمن بالخلود فى حياة ثانية بعد الموت كعزاء عن بؤس هذه الحياة. فكيف أمنوا بالدين وهم ما زالوا فى مرحلة ما قبل الكتابة ؟ على هذا السؤال يحاول علم نفس الاعماق الفرويدى تقديم مشروع إجابة . يرى فرويد أن الشعور الدينى بما هو شعائر، عبادات ومعتقدات تنظيم علاقة الإنسان بما فيه - الطبيعة (المقدس ، الله ، إله) متجرد فى اللاشعور لأن وظيفته النفسية هي تقديم العزاء للإنسان الذى يواجه قسوة الطبيعة على الإنسان ، قسوة الإنسان على الإنسان وقلق الموت . العزاء الدينى يلبى رغبة عتقة تسكن أعماقه فى مقدمتها رغبته طفلا فى نيل حب وحماية أب ودود وقوى . قبائل الاسكيمو تناهى معبدوها باسم الأب وكذلك يفعل المسيحيون.

شرط الإنسان البالغ المهاشة نفسيا واجتماعيا يؤهله إلى البحث عن ملاذ أبوى يلوذ به كلما ألمت به الشدائى . نعرف من المعاينات الأنثروبولوجية إن بعض القبائل الهمجية لا تقبل على القيام بالشعائر الدينية إلا إذا واجهت كارثة طبيعية تعيدها إلى شرط الطفل المحتاج إلى حماية أبوية عساهَا تخف عنه بلواء . هذه الرغبة فى الحب والحماية التي تسكن الإنسان من المهد إلى اللحد ومنذ ليل التاريخ إلى الان دفعته على مر العصور إلى عبادة الالهة شتى واعتناق ديانات لا تحصى قاسمها المشترك : تقديم العزاء الرمزى له: وعد بالخلاص ، يسمى فرويد وهما ، ليس بمعنى

الادرار المغلوط للحقيقة بل بمعنى الاعتقاد القائم على تحقيق الرغبة ، إذ نسمى وهما ، يقول فرويد ، معتقدا ما عندما يكون تحقيق الرغبة عاملا أساسيا باعثا عليه ، فالوهم هو بديل لذيد عن حقيقة مريرة لذلك هو دائما في قطبيعة مع الواقع لأن تحقيق لرغبة لا شعورية لا علاقة لمنطقها الوجوداني بالمنطق العقلاني ، الوهم على علاقة وثيقة بالفكر السحرى الذى يعتقد أن بامكانه إرغام الواقع على إنتاج آثار متناقضه لقوانينه - لهذا السبب كان البدائى يهتدى بالأساطير التى تسليه لا بالافكار لأنها تتباين مع رغبته فى التجذر فى الملحى فى الانفتاح على الكونى . فى التسمر فى ذاكritte الماضوية لا فى التطلع إلى مشروع مستقبلى . هذه حال البدائى أو ذوى التفكير البدائى من المعاصررين . لكن فرويد يلاحظ أن إنسان الحضارة هو أيضا كسلفة البدائى يرتوى إلى عزاء الملاذ الوهمي الآمن . كيف ؟ ذلك أن الحضارة بما هي حياة مشتركة فى ظل مؤسسات بالغة التعقيد والانضباط تتطلب ، حفاظا على بقائها ، قمعا للرغبات العدوانية واللاجتماعية Antisociales المتأصلة فى البنية النفسية . قمعها يؤجج مشاعر الاحباط التى تتطلب تعويضا رمزيا ، ملانا وعزاء . الدين ، يقول فرويد ، يقدم تبريرا مقبولا لتخل الانسان عن غرائزه العدوانية ويفضى عليها دلالة نبوية .

الرغبة فى الخلو : عزاء مثالى لأنها تستجيب لرغبة عميقه وعنيقه كما تؤكد ذلك علوم ما قبل التاريخ يقول إيف كوبنس Copens . استناد البالونثولوجيا فى الكوليج دوفراتس « شرع الانسان يدفن موته تسهيلا لرحلتهم إلى عالم آخر منذ خمسين ألف عام » ، أى فى العصر الاحيائى السحرى .

أثناء دراسته لخصوصية اليهودية التاريخية التى تميزها عن المسيحية ، المشتبه منها مع ذلك ، قدم فرويد فرضية معقوله عن سر عجز الديانة اليهودية عن الارتقاء من منزلة الديانة القومية إلى مصاف الديانة الكونية على غرار المسيحية : « استبعدت اليهودية ، كما يقول بعنانة التذكرة الانسانية المبهمة (للحطيئة الأصلية) وربما لهذا السبب فقدت اعتبارها كديانة كونية ». لم تستبعد اليهودية ذكريات الحطيئة الأصلية خطيرة قتل الابناء للأب فى القطيع البدائى (انظر كتاب الطوطم والحرم لفرويد) التي

تأسست عليها بال المسيحية انطلاقاً من الام صلب الاب الرمزي المؤسس وحسب بل واضافت إلى ذلك أيضاً استبعاد الوظيفة الأساسية لكل دين يطمع للكونية : تقديم العزاء لعنتيقها بالأمل في حياة ثانية : «ما يلفت كلها الانتباه ، يقول فرويد، إن نصوصنا المقدسة لم تقرأ حساباً لحاجة الإنسان إلى الاطمئنان إلى أن حياته ستتواصل بعد الموت (...). أريد أن أضع هذا العنصر ضمن العناصر التي جعلت من المستحيل على اليهودية أن تحل محل بيانات العصور القديمة بعد سقوطها . لا تختلف اليهودية في هذه النقطة عن بعض الديانات القديمة التي لم تقرأ حساباً للخلود في ملوك السماوات كالديانة الرومانية التي كانت ضامنة لانتصارات الشعب الروماني في حربه لكنها لم تضمن لكل فرد روماني الخلاص لروحه في حياة ثانية .. بدوره لم يعر يهوه ، إله بنى إسرائيل القومي ، اهتماماً للخلاص روح الفرد اليهودي بعد الموت بل اهتم حسراً بحماية شعبه المختار . وهكذا لم يستطع إغراء النفوس المسكونة بالخلود بالدخول في دينه الاثنى المركزي المغلق دون غير اليهود .

إذا كان الإنسان شرع منذ خمسين ألف عام يدفن موته تسهيلاً لرحلتهم إلى عالم آخر ، عالم الخلود ، حق إننا أن نتساءل لكن من أين جاءته فكرة خلود الروح الدمامك المؤسس للميتافيزيقيا الغربية كلها؟ هذه الميتافيزيقية ليست في الواقع إلا تنتظيراً لاهوتياً - فلسفياً متاخراً جداً لرغبات إنسانية عتيبة وقع التسامي بها على نحو متقد في مقولات فلسفية .

تخبييلات الإنسان البدائي عن الخلود تعود دون شك إلى الطور الاحيائى الذي هو في حدود معلوماتنا الراهنة الطور الأول في مسار الإنسان الروحي الذي تجسّد أولاً في الاحيائية ثم في المعتقدات الاسطورية ومتاخراً في المقولات الميتافيزيقية الافلاطونية وبعد ذلك في المسيحية .

كيف توصل الإنسان البدائي إلى الاعتقاد في وجود الروح؟ يبدو أنه توصل إلى ذلك في الطور الأول لل بحيائية (الاعتقاد بأن كل شيء في الكون مسكون بالحياة) من خلال عملية التنفس وتجربة الاحلام . بالنسبة للانسان المعاصر النفس مادي . مجرد تبادل للأوكسجين الذي نستنشقه والغاز الكربوني الذي ننفثه - لكن الأمر لم يكن بمثل هذه البساطة عند الإحيائي . بالنسبة له النفس (ومنه أشتقت النفس) روحى . وبعد الموت ينفصل عن الجسد ليرحل إلى عالم آخر . تقاليد بعض الشعوب البدائية تقتضي أن

يسجي الميت على ظهره لمساعدة الروح على الخروج من الفم : يقول مرسيا إلياد الأخصائي في تاريخ الأديان : عند قبائل ناسكابي ، الهندوسيون الصيادون بكندا ، الروح لطيفة (صفيرة الجسم) وتفارق الجسد عن طريق الفم، بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الروح تسكن القلب ، في القرنiesية القلب مرادف للروح، ألا يتوقف القلب عن الخفقان بعدما تفارقه الروح بالموت؟ ويعتقد الهندوسيون أن الروح تفارق الجسد عندما ينام وتعود إليه عندما يستيقظ وتشاطرهم قبائل الناتو الكونغولية نفس الاعتقاد الذي يبدو أنه كان شائعاً في الجزيرة العربية حيث يسود الاعتقاد بـ أن الروح تقبض بالليل وتبعث بالنهر فتعود إلى الجسد وهكذا دواليك إلى أن تفارقه أخيراً بالموت.

الواقعة الأخرى التي اتفقت الإحيائي بوجود وخلود الروح هي الاحلام . لم يكن طبعاً بوسعي أن يعرف ما نعرفه نحن علمياً عن الاحلام بما هي ظاهرة نفسية ذات مضمون ظاهر لا يكاد يدل على شيء ومضمون خفي هو تعبيرها .

ال حقيقي لكن لا سبيل إلى حل رموزه إلا بالتحليل النفسي وأن هذا المضمون تعبير عن ماضي الحال أي عن رغباته المكتوبة التي لم يتحققها لا عن مستقبله كما يعتقد البدائيون .. لذلك يعتقد الهندوسيون أن الاحلام هي الغنية التي تعود بها الروح من رحلتها بعد مفارقة جسد النائم . وما الاحلام؟ يجيب الهندوسيون : هي الأسرار التي أطلعت عليها أرواح الموتى روح النائم التي حاورتها . من هنا الاعتقاد الشائع عند الهندوسيين أن أرواح الأسلاف هي التي تعطى الشرعية للحاكم وهي التي تتحكم في حياة الاحياء ، وهكذا فمن تجربتي التنفس والاحلام استنتج البدائيون وجود عالم آخر خالد تخلد فيه الأرواح، يقول مرسيا إلياد : اعتقاد الانسان الإحيائي في وجود روحه هو وفي بقائه بعد فناء جسده ثم أسقط ذلك على ما يحيط به من أشياء فتنسب لها أرواحاً قادرة على التأثير فيه .

التفكير الإحيائي شائع أيضاً لدى الأطفال . عندما كنت طفلاً كنت أنتقم من الحجر الذي يؤذى قدمي الحافيتين . وننشر في الديانة اليهودية مثلاً على نماذج منه ففي سفر الخروج (الاصحاح ٢٠- الآية ٢٩-٢٨) يعاقب الثور الذي ينطع رجلاً أو امرأة . تحويل التوراة الثور المسئولة الجزائية يعني أنه ذو روح مسئولة . إذا كان ، كما تقول الإحيائي ، كل ما في الكون حبي وذوروح فهو قادر تالياً على تقديم الحماية للإنسان إذا استعطافه . وهكذا



نشأت عبادة الطبيعة كدين نفعي على غرار جميع الديانات القديمة فالعبادة مغبة بالاستعطاف أى استجلاب الحب والحماية، فى الواقع لم يعتقد الاحيائى فى وجود روح واحدة خالدة بل فى وجود ارواح يتراوح عددها بين سبع وثلاث عشرة روحًا . وهكذا سبق الاعتقاد فى تعدد الأرواح الاعتقاد فى تعدد الآلهة فى المرحلة الوثنية التالية للحيائية.

لعبة الموت والخلود فى المعتقدات والاساطير العتيقة تلقى أضواء على إشكالية خلود الروح فى الميتافيزيقا الغربية كما فى الديانات التوحيدية . يقول مرسيا إلى ياد : فى الاساطير فراق الروح للجسد يفجئى إلى ميلاد جديد ، حيث يغدو الإنسان كائناً روحياً «نفساً» يصبح «روحًا».

الرغبات العتيقة اللاشعورية والتخيلات عبرت عن نفسها فى شتى اطوار تطور الانسان الثقافى عبر العصور فى المعتقدات الاحيائية ، الوثنية وفى المقولات الميتافيزيقية .. فى كتابه أسطورة العود الابدى يثبت مرسيا إلى ياد أن الاساطير القديمة تعلمتنا ان كل ما على الارض له نموذجه فى السماء . من هذه الاساطير استفتى افلاطون نظرية المثل الافلاطونية القائلة بان عالم المقولات بعيد المثال هو نموذج عالم المحسوسات قريب المثال والمبتذل . المحسوسات التى تدركها الحواس ما هي إلا صورة باهته لنماذجها السماوية التى لا تدركها الا العقول : الجمال الماثل امامنا ليس سوى انعكاس باهت لمثال الجمال السماوى والطاولة التى أكتب عليها صورة شاحبة لفكرة الطاولة فى عالم المقولات . فلسفة المثل الافلاطونية التى أسست الميتافيزيقا الغربية وثنائية الروح والجسد استلهمها افلاطون من معتقدات بلاد الرافدين الاسطورية . تقول الاساطير السومرية : ما هو موجود على الارض له مثاله فى السماء . مثلاً دجلة له نموذجه فى نجم أورنيت والفرات له مثاله فى نجم الخطاف . كما تعتقد بعض الشعوب الجبلية أن لجبالها نماذج فى السماء ، فى الكوسمولوجيا الايرانية كل ما فى الارض له نماذجه فى السماء . هذه الرغبات التخيلية مسجلة فى تاريخ الإنسانية النفسي والاجتماعى والتساؤلات التى اكتسبت صوراً أدبية ميتافيزيقية سامية ومتسامية تعود جذورها فى جزء منها على الأقل إلى الجزء اللاشعورى فى الشخصية الانسانية .

الاضاءة النفسية للظاهرة الدينية بكل ما لها من قوة تفسيرية ما يبدو

للوهلة الأولى تعاليًا وسرًا لها هدفان المعرفة أولًاً ومساءلة القيم ثانيةً لعادة تأسيسها بعيداً عن البارانويا الفردية أو الجماعية والدوغمائية ويفينياتها المطلقة والمغلقة على كل تساؤل، والحال أن العلوم المعاصرة بما فيها الدقيقة تعلمـنا ما عـلـمنـا إـيـاهـ دون جـدـوىـ حـكـيمـ سـورـياـ الـعـظـمـ أـبـوـ العـلـاءـ المـعـرىـ: أما اليقـنـ فـلاـ يـقـنـ وـاـنـماـ /ـ أـقـصـيـ اـجـهـارـيـ أـنـ أـفـنـ وـأـحـدـساـ.

المساءلة الدائمة للقيم لاعادة تأسيسها لا تنام على حرير يقينيات مرض الجمود الذهني لذا كانت تاريختها سر أسرار التكيف مع الجديد وتتجدد التجديد وتحديث الحداثة وإعطاء الأولوية للعقل على النقل وللمصيرورة على أسطورة الأصول وللحاضر والمستقبل على العchin الاكتئابي إلى الماضي الذي علته صفرة الموت. الإضافة النفسية لفهم الظاهرة الدينية ومشتقاتها ليست بذات أهمية معرفية وحسب بل أيضاً لها أهمية سياسية في قلب الأحداث التي تدور نصب أعيننا على امتداد أرض الإسلام، حيث وضعت الأصولية الإسلامية الاستيلاء على السلطة السياسية على جدول أعمالها.

رصد التحليل النفسي اصابة المتعصبين دينياً بالبرانويا بما هي تضخم الآنا مضاف إليه أفكار الأضطهاد. وهذه ملاحظة بقوه في تصرفات الزعماء الأصوليين الذين يجدون عن شعور منهم أو عن غير شعور في الدين أدلة مثالية لتحقيق تخيلات الأضطهاد التي تطاردهم وإرادة القوة التي تسكنهم حسب المنطق البارانوي الهاندي: الناس متآمرون ، متسلطون وأشرار فعلى أن أتمـرـ عـلـيـهـمـ قـبـلـ أـنـ يـتـأـمـرـواـ عـلـىـ ،ـ أـنـ أـحـكـمـهـمـ قـبـلـ أـنـ يـحـكـمـونـيـ وـانـ أـضـطـهـدـهـمـ قـبـلـ أـنـ يـضـطـهـدـونـيـ .ـ أـلاـ يـشـكـلـ هـذـاـ الرـصـدـ مـفـهـومـاـ تـفـسـيـرـياـ لـاستـراتـيجـيـةـ الـحرـكـاتـ الـأـصـولـيـةـ الـإـسـلـامـيـةـ الـمـارـسـةـ لـ«ـالـعنـفـ الـوقـائـيـ»ـ بـالـفـعـلـ وـبـالـقـوـةـ؟ـ بـدـونـ هـذـاـ الـمـفـهـومـ الـمـفـسـرـ لـنـسـتـطـيعـ تـفـسـيـرـ الـجـذـورـ الـنـفـسـيـةـ وـتـوـقـعـ الـعـاقـبـ الـسـيـاسـيـ الـوـخـيـمـ لـلـنـخـبـيـةـ الـأـصـولـيـةـ الـبـارـانـوـيـةـ الـتـىـ تـجـعـلـ مـنـ أـهـلـ الـحـلـ وـالـعـقـدـ (ـالـفـقـاءـ)ـ مـصـدـرـ الـشـرـعـيـةـ السـيـاسـيـةـ بـدـلاـ مـنـ الـشـعـبـ السـيـدـ أوـ لـعـبـادـةـ الـوـلـيـ الـفـقـيـهـ يـجـعـلـهـ مـقـدـسـاـ فـوـقـ الـمـسـاءـلـةـ وـفـوـقـ الـدـسـتـورـ يـسـتـمـدـ «ـشـرـعـيـتـهـ مـنـ اللـهـ لـمـنـ الشـعـبـ»ـ كـماـ قـالـ نـاطـقـ نـورـيـ اـجـتـارـأـ لـلـخـمـيـشـ وـجـعـلـ نـقـدـهـ مـسـتـوـجـبـاـ لـعـقـوبـةـ الـإـعدـامـ .ـ وـبـدـونـ الـمـفـهـومـ Le desir de diriger التـحلـيلـ الـنـفـسـيـ عـنـ «ـالـرـغـبـةـ فـيـ الـحـكـمـ»ـ الـتـىـ هـىـ مـزـيـعـ مـنـفـجـرـ مـنـ الـعـصـابـ الـاسـتـحـوـانـيـ ،ـ الـبـارـانـوـيـ ،ـ السـادـيـةـ

والاستعراضية، كما لن نفهم التوتاليتارية الأصولية وكتائب التبليغ والدعوة» الجندة لخدمتها والذين يقتسمون خلوات الناس لارغامهم على أن يلبسوها، كما يلبسون ويسربوا كما يشربون ويأكلوا كما يأكلون وإن يدخلوا المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد بالرجل اليمنى!.

اضاءة تاريخ الاديان المقارن:

تاريخ الاديان المقارن ذو أهمية كبيرة لحل ألفاز الظاهر الدينية المعقدة . بدون تحليل تاريخي لتكونها وتطورها منذ الاحيائين إلى الديانات التوحيدية مرورا بالطوطمية والوثنية لن تفهم فهما تاربخياHistoriciste من خلال تفاعಲها فيما بينها وتفاعلها مع محيطها الاجتماعي - الاقتصادي وكيفية تبلور تقاليدها وتكون كتبها المقدسة وأساطيرها المؤسسة ولالات شعائرها النفسية وسيكولوجيا معتقداتها وباختصار تأثيرها في التاريخ وتأثير التاريخ فيها . هذا هو موضوع تاريخ الاديان المقارن الذي أسسه في صيغته الحديثة عامل المطبعة السابق جورج سميث الذى أصبح من أبرز المتخصصين في الاشوريات.

فى سبتمبر ١٨٧٢ حدث ما يشبه الزلزال فى تاريخ الاديان عندما أعلن ج. سميث عن اكتشافه الذى يعادل فى أهميته اكتشاف أن الأرض لم تعد مركز الكون : العثور على الأصل البابلى لسفر التكوين فى بلاد الرافدين ، فقد أنهى لتوه ترجمة الالواح البابلية التى تضم ملحمة بجلجامش المتشابهة حتى فى أدق التفاصيل مع قصصى الطوفان والخلق التوراتيتين مما لا يدع مجالا للشك فى أن العبرانيين قد ترجموا بتصرف خلال السبى البابلى فى القرن الخامس قبل الميلاد الاسطورة البابلية التى سجلت على الطين بالخط المسماوى فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد . بهذا الاكتشاف تهافت أسطورة أن الكتاب المقدس هو أول نص مكتوب وأنه وحى سماوى.

علم تاريخ الاديان المقارن يدرس أساسا الميثولوجيا التى قامت عليها الديانات الميتة كالبابلية والمصرية مثلا وكذلك الديانات العتيقة التى ما زالت شائعة بين الاحيائين (٢٠٠ ألف نسمة) والوثنيين المتواجدون فى أربع قارات.

لا سبيل لفهم الديانات السائدة فهما علميا إلا من خلال تحليلها بعلوم الحداثة ومنها علم الاديان المقارن الذى يتبع للنشء فهمها فى سياقاتها

التاريخية مما يساعدك على عدم الزج بالدين في الدين والدين في السياسة والعلم.

«فهم بنيتك ووظيفتك الأساطير في المجتمعات التقليدية» - كما يقول مرسيا إلياد - لا يساعدنا على الكشف عن حقبة من حقب التاريخ الإنساني وحسب بل ويساعدنا أيضاً على فهم بعض معاصرينا فهماً أفضلاً « لأن النفسية الأسطورية والفكر الأسطوري ما زالاً فاعلين بين قطاعات واسعة من معاصرينا ، الأسطورة تختلف عند القدماء عن الحكاية الدينوية المسلية التي تضاهي الأدب الفكاهي عندنا اليوم. الأسطورة لم يتم للتسلية بل هي في تصور البدائيين حدث مؤسس والتآسيس هو للب موضوعها فما من أسطورة إلا وهي تؤسس لبداية (الأصل) ما : بداية الكون ، بداية الحياة ، بداية الموت ، بداية خلق حيوانات الصيد ، بداية خلق النباتات ، بداية ظهور مجتمع ، مؤسسة ، تقليد ، طقس ديني . هذه البدائيات يرويها نص مقدس له كأى نص مقدس عند معتقداته حرمة وذمam وشعائر صارمة لا تنتهك. فهي لا تتللى إلا في أوقات معلومة ومقدسة ولا تقرأ إلا ترتيلًا ، يقول مرسيا إلياد في كتابه «ظواهر الأسطورة» *Spectsles Mg thes* : «لا يجوز رواية الأسطورة كيًّفما اتفق . بل كل نشيد سحري ينبغي أن يسبقها ترتيل (...) غالباً لا تكفي معرفة أسطورة الأصل بل يجب ترتيلها لابراز ما فيها (...)» بترتيلنا لاستطورة الأصل ندع أنفسنا نتشرب الأجواء المقدسة التي حدثت فيها الأحداث الخارقة . زمن الأصل الأسطوري هو زمن قوى لأنّه ينفرد بالحضور الفعال والمبدع للказيات الفو- طبيعية. ترتيلنا للاساطير يجعلنا نعود إلى الزمن البديع (الخارق للعادة) فنجد بذلك معاصرین على نحو ما للأحداث التي تقصّها الأسطورة فنشارك الآلهة والأبطال حضورهم . الأسطورة مثلها مثل النصوص المقدسة من المضمون بها على غير أهلها . يقول «إلياد» في فصل الأسطورة في كتابه المذكور : «عند قبائل كثيرة لا تتللى الأسطورة بمحضر الأطفال والنساء الذين لم يمرروا بالتبذئة - *Initiation* (الدخول في جماعة جديدة والإطلاع على أسرارها) . يتولى الشیوخ الحفاظ إطلاع الأعضاء الجدد، المبتدئين ، على الأساطير (...) الأساطير المقدسة التي لا يجوز للنساء الإطلاع عليها هي تلك التي تتعلق بالكونولوجيا

(ميلاد الكون) وخاصة تك الدى تحتوى على شعائر التَّبُدِيَّة (...) الأساطير لاتتلن إلى فى الأوقات المقدسة فى الخريف والشقاء وفى الليل فقط « أبطال الاسطورة كائنات فو- طبيعية : ألهة أو أنصاف ألهة [أبطال ، أسلاف].

إذا كانت وظيفة العلوم الدقيقة تقديم مشروع إجابة عن سؤال كيف تحدث أو تستغل الطواهر ، فان وظيفة الأسطورة هي الاجابة اليقينية عن سؤال لماذا أحدثت الموجودات من ميلاد الكون الى خلق حيوان الصيد؟ . بهذه الإجابة اليقينية عن أسئلة البداية تعطى الأسطورة معنى فحية ناس المجتمعات الأسطورية الذين لا يستطيعون ، نظراً لهشاشة تصوراتهم وذهنياتهم ونفسياتهم ، ان يشعروا بالإنفاس النفسي إلا في ظل اليقين لمطلق الملازم للسايكولوجيا البدائية او التقليدية التي تتوكأ على عکاز يقين . اما في عالم اليقين العلمي المؤقت ، عالم الصيرونة اي تغير الموجودات عبر الزمن ، حيث كل شيء يرسم الاكتشاف يُصاب ذوو النفسية الأسطورية بالقلق ويلوذون بالتبعصب اذن بالعنف دفاعاً عن اوهامهم الذاتية - التي يعطون بها حياتهم معنى . لذلك كان عالم الأسطورة طوال عشرات آلاف عالم الاطمئنان الذي لا يعرف التساؤل والشك فالاستطورة تقدم الخبر اليقين عن أصل كل شيء ومن جميع الأحداث المؤسسة التي صاحت نعم حياته وحياته ذاتها . يقول مرسيها الياد : « لا تقص الأساطير بداية خلق العالم (...) بل وايضاً جميع الأحداث الأصلية التي جعلت الإنسان كما هو الان : كائناً فانياً وبائساً (...) فناء الإنسان ناتج عن حدوث شيء ما في هذا الزمان [زمن البداية] ولو لم تحدث لكان حياته الآن أبداً (...) اسطورة أصل الموت تقص ما حصل في هذا الزمن لتفسير السبب الذي جعل الإنسان بشراً فانياً ».

يضيف مرسيها إلياد « جل الأساطير القديمة تفسر الموت بأنه حدث تافه ترتب عن اختيار الأسلاف الغبي (...) أرسل الله الحرباء الى الأسلاف حاملة رسالة الخلود كما ارسل لهم في نفس الوقت العظام (السقاية) حاملة لرسالة الموت . تأخرت الحرباء في الطريق فسبقتها العظام في تبليغ رسالتها مما أدى الى دخول الموت الى العالم . انه لو وصف لعبثية الموت من النادر العثور على ما هو أرقى منه لدى الوجوديين الفرنسيين (...) أنها المؤثرة الأسطoir التي تعيد الموت الى تصرف غيبى من الأسلاف . تقول اسطورة

ميلانزية بان الاسلاف كانوا كلما تقدم بهم العمر استعادوا شبابهم بارتدائهم جلداً جديداً كما تفعل التعبابين. لكن ذات يوم عادت عجوز بعد استرداد شبابها الى بيتها فلم يتعرف عليها اينها.

تهدئة لخاطره عادت إلى ارتداء جلدها القديم. منذ ذلك اليوم أصبح الانسان كائناً فانياً، أنها داشما حواء رمز الخطأ والخطيئة التي كتبت على البشرية الشيخوخة والفناء

تحميل المرأة في معظم الاساطير خطية «السقوط» منتشر لدى القبائل الهمجية . تقول الاسطورة البابلية (جلجامش) ان « السماء والارض كانتا في البدء ملتصقتين» ففتحتهما الالهة لكن تكون على الارض الحياة . غابت المرأة عن هذا الحدث السعيد . اما الاسطورة الافريقية التي تجعل الفصل بين السماء والارض تذير شؤم على الإنسان فقد جعلت المرأة في قلب الحدث. تقول اسطورة افريقيبة: « في الاصل [في البداية] كان الله، قبة السماء ، قريبا جداً من الارض قاب قوسين أو أدنى إلى درجة انه كان يلمس باليده. كان ذلك عهد السعادة والسلام والرخاء . لكن ذات يوم مرت به امرأة من قبيلة «بول» تحمل على رأسها حملة من الخطب كان يلامس قبة السماء فسألت المرأة الله بأن يرتفع قليلاً. فاستجاب لرغبتها مرتفعاً عالياً جداً. منذ ذلك اليوم ترك الله الناس فريسة للقوى العلوية وتوقف عن التدخل في حياتهم». السماء القريبة جداً من الأرض والله القريب جداً من الناس الذين وفر لهم السعادة والسلام والرخاء لا يذكرنا برمز ألام الصامي والعطوف . والمرأة التي وضعت حدأً للتدخل الرباني في حياة الناس ورفع حماية الله عنهم ألا تكون ترجمة لا شعورية للام المفترسة التي تحرم رضيعهاظامي من نعمة الثدى وتمتنحه بصدمة الفطام كما يقول التحليل النفسي؟

يواصل مرسيا الياد سرده لاساطير المقارنة التي تفسر لذاً غدا الموت قدرأً على الانسان بعد أن كان قبل ذلك خالداً : « تذكرنا أخيراً اسطورة الحرباء والعظاءة بالاسطورة الاندونيسية الجميلة عن الحجرة والموزة القائلة ان السماء كانت في البداية قريبة من الأرض وكان من عادة الخالق انزال هدايا مشدودة إلى طرف حبل إلى الناس. إتفق ذات يوم أن أنزل لهم حجرة بدلاً من الهدية. يستهجن الاسلاف صنيعه فراجعوه في الأمر قائلين : مالنا وهذه الحجرة ؟ إعطنا شيئاً آخر. فاستجاب بطلبهم وأنزل لهم بعد أيام

موزة . سروا بالهدية عندئذ سمعوا مناديا من السماء يناديهم: ها أنتم قد إخترتم الموزة فستكون حياتكم كحياتها: عندما تنجو شجرة الموز فسيلتها فانها تموت وكذلك ستموتون ويخلفكم أبناؤكم . لو اخترتم الحجرة لكانتم حياتكم كحياتها مثلاً وخالدة » آه لو أن الفتى حجر يقول طرفه . « مازلنا، يواصل الله ، نتعثر على فكرة الخلود لدى بعض المجتمعات العتيقة التي ما زالت مقتنة بان بوسع الانسان ان يحيا الى الأبد شرط ان لا يضع فاعل شرير جداً لحياته . يعني ذلك أنتموتا طبيعياً أمر مرفوض .

وكما فقد أسلافنا خلودهم صدفة أو المزأمة شيطانية كذلك يموت الانسان اليوم ضحية السحر أو الاشباح او مهاجمين فهو طبيعيين ، وهكذا يعلمنا تاريخ الاساطير المقارن كيف تؤمن هذه الاخيره للتجمعات البدائية المعاصرة تناسكها وتعطى لحياة اهلها معنى عندما تقدم لهم اجوبه يقينية لا عن استئلة اصلها وحسب بل وايضاً عن وجودها ومصيرها وتفاصيل حياتها اليومية التي برمتها الآلهة أو الأسلاف . اساطير القبائل التي ما زالت تعيش على الصيد تحدها عن الكائن العلوى الذي علم اسلامهم كيف يصيدون وكيف يأكلون كل شئ مقدر سلباً في قضاء الحاجة البشرية¹

وما الانسان إلا لعبة الآلهة ، الكائنات الفو- طبيعية والاسلاف الذين يقررون له تفاصيل حياته من المهد إلى اللحد ويحفظون له النظام في الكون ونظام الكون ذاته . تلك هي ذهنية سكان المجتمعات الأسطورية أو ذوى الذهنية الأسطورية من معاصرينا يُقيم مرسيا إلياد فى كتابه « مظاهر الأسطورة » توازيها دقيقاً للاختلافات النوعية بين البدائي والإنسان الحديث : إذا كان الإنسان الحديث يرى نفسه نتيجة مجموعة من الأحداث التاريخية ، فإن الإنسان « البدائي » يرى أن وجوده كما هو وبالصورة التي هو عليها نتيجة لمجموعة من الأحداث الأسطورية ، الإنسان الحديث يعي أنه من صنع التاريخ والبدائي يتوجه أنه من صنع القوى الفو- طبيعية والاسلاف : « بامكان الإنسان الحديث ، يقول إلياد ، تفسير حياته الحالية بالطريقة التالية : وجوده كما هو الآن نتيجة مجموعة أحداث لم تقدر ممكنة إلا باكتشاف الزراعة ، تطور الحضارة في الشرق الأوسط القديم ، ففتح الاسكندر الأكبر آسيا ، تأسيس اغسطس الامبراطورية الرومانية ، قلب غاليليو ونيوتون لفهم الانسان عن الكون وفتحهما الطريق أمام الاكتشافات



يفقد معناه أى يفقد شرعنته الاسطورية فيغدو بدعة وخالة. هذا الرق النفسي للالسلاف بما هو وهم أى قطيعة مع الواقع يحقق به الاحيائى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزا بحقائق الواقع وبما هو عصاب استحواذى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عبثيا وكارثيا للوعى المطل يصف مرسيا إلياد انتظار عبدة الالسلاف فى جزر الاقيانوس والكونغو كالتالى: عباد سفن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم لها بما تقوله أسطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا اسلافهم من قبورهم حاملين معهم كل ما لذ و طاب . لتوفير المخازن الكافية التى تسع الثروات الطائلة القادمة مع الالسلاف العائدين من قبورهم . كما يأمرؤن بقتل حيواناتهم الداجنة التى لن يعودوا فى حاجة إليها . وهم يعتقدون أن أسلافهم لن يحملوا لهم معهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا فى سنة ١٩٦١ يقول إلياد حدث فى الكونغو حدث مشابه : فى إحدى القوى أزال السكان سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سباتك الذهب الذى سيلقيها اليهم الالسلاف . وفي قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسلك الوحيد المؤدى إلى المقبرة لتسهيل عودة الموتى إليهم محملين بالخيرات »

بما أن سلف الاحيائين الصالح أعرف بمصالح الاحياء من الاحياء أنفسهم فان رق هؤلاء النفسي حيال موتها يحول أنشطتهم القابلة لمبدئيا للتعقل إلى شعائر مصاببة قهرية لا يسعهم حيالها إلا أن يتمتموا : سمعنا لاسلافنا وأطعنا ، يقول مرسيا إلياد : « عندما كان البشر والانthropولوجى « ستريهلو » يسأل قبيلة أرنثا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها يجيبونه :

لان اسلافنا أمرانا بذلك (٠٠) فى غينيا الجديدة يرفض اعضاء قبائل الكائى تغيير أنماط حياتهم قائلين لأن الالسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن نتصرف مثلهم : كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح وكما فعل اسلافنا فى سالف الازمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس هذا الدعاء نجده عند الهندوس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة فى البداية ». يضيف إلياد : « فى قبائل الهند على النساء أن يجلسن على أرجلهن القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقطعة أمامهم لأن المرأة الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحوش (آدم) جلس بهذه الطريقة فى البدء (٠٠)

فجر الحادثة بما هي سيادة المفهوم العقلاني للعالم على المفهوم الاسطوري ظل الإنسان يلجأ للغة السحر عندما تخونه لغة المنطق وللتفسير الاسطوري للظواهر كلما أقياها التفسير العلمي . مثلا : كان مؤسس العقلانية الحديثة ، ديكارت ، يؤمن بأن قوس قزح معجزة إلهية لا تفسر علمياً والحال أن تلميذ الثانوية العامة يعرف اليوم أنه ظاهرة جوية ناتجة عن انكسار ، انعكاس وتبعد الاشعاعات الملونة المكونة لضوء الشمس الأبيض بقطرات المطر أو رغم تراجع المعتقدات الاسطورية العتيقة تراجعاً هائلاً في المجتمعات الحديثة إلا أنها ما زالت تهيكل بدرجات أو بأخرى الخيال الجمعي المعاصر . مثلاً لا حسراً اسطوروتا خلق الكون البابلية وخلق الإنسان السومرية اللتان تبناهما سفر التكوين ما زالتا حاضرتين في وعي عدد هائل من معاصرينا رغم أن علم الفلك الفيزيائي كشف سر ميلاد الكون منذ 14 بليون سنة وعلوم ما قبل التاريخ والبيولوجيا أثبتت تطور الحياة إنطلاقاً من بكتيريا وحيدة الخلية تكونت في المحيط البدائي منذ حوالي أربعة بلايين سنة !.

حضور روابض الفكر الاسطوري ما زالت أيضاً مقرروءة في رفض فكرة الزمن الدننيوى أي مفهوم الزمن المستقبلى مما يجعله أسيراً للماضى الذى لا يفتني ب نفسه عوداً على بدء كعوه الفصول الرتيبة . زمان بداية اسطورية أو عصر ذهبي يرمز لحقبة تخيلية أو تاريخية تسامت بها الرغبة إلى مرتبة المثال المحتدى والقابل للتكرار في عصرنا . الدستور الإيرانى ينص على أن الولي الفقىي يحكم فى انتظار عودة المهدى المنتظر «عودة الامام الغائب عجل الله فرجه » .

هذه العبادة الصوفية للماضى راسب من روابض عبادة الاسلاف السحرية- الاحيائية . تاريخ الاديان المقارن يعلمنا أن هذه العبادة قامت فى المجتمع العثاثرى حيث تسود الروابط الدموية بين أعضاء العشيرة . بعبادة الاموات كان الاحيائيون وما زالوا يتوهمن أنهم يتمصلون بأسلافهم الذين يانتقالهم إلى السماء ويتتحولهم إلى أرواح صافية غدوا يمتلكون قوة هائلة لا يمتلكها الأحياء مما جعل هؤلاء فى حاجة لحماية الآباء والأجداد فى حياتهم اليدوية . فى الصين القديمة ، الاحيائية ، كان كل نشاط ذى معنى : خطوبة ، زواج ، سفر بعيد ، الحصول على مهنة يتطلب حكماً تنبئه الاسلاف إليها ليباركوها ويحموها من وراء قبورهم . وكل نشاط لايحاط به الاسلاف علما

يفقد معناه أى يفقد شرعية الاسطورية في فهو بدعة وخالة.
هذا الرق النفسي للaslaf بما هو وهم أى قطبيعة مع الواقع يحقق به
الاحيائى القديم أو المعاصر رغبة جامحة تهزأ بحقائق الواقع وبما هو عصاب
استحوذى يدفع دفعا ضحيته إلى تحقيقه مهما بدا عبثيا وكارثيا للوعى
المعطل يصف مرسينا إلياد انتظار عبدة الاسلاف فى جزر الاقيانوس
والكونغو كالتالى: عباد سفن الشحن فى جزر الاقيانوس يبررون عبادتهم
لها بما تقوله أساطيرهم من أن هذه السفن سيعود عليها قريبا اسلافهم من
قبورهم حاملين معهم كل ما لذ و طاب . لتفویر المخازن الكافية التي تسع
الثروات الطائلة القادمة مع الاسلاف العاذرين من قبورهم . كما يأمرون بقتل
حيواناتهم الداجنة التي لن يعودوا في حاجة إليها . وهم يعتقدون أن اسلافهم
لن يحملوا لهم الأغذية وحسب بل واكسير الخلود أيضا في سنة ١٩٦١
يقول إلياد «حدث في الكونغو حدث مشابه : في إحدى القوى أزال السكان
سقوف اكواخهم لتسهيل تساقط سباتك الذهب التي سيلقيها عليهم الاسلاف
، وفي قرية أخرى أهملت جميع المسالك إلا المسالك الوحيدة المؤدية إلى المقبرة
لتسهيل عودة الموتى إليهم محملين بالخيرات »
بما أن سلف الاحيائين الصالح أعرف بمصالح الاحياء من الاحياء أنفسهم
نان رق هؤلاء النفسي حيال موتاهم يحول انشطتهم القابلة مبدئيا للتعقل
إلى شعائر عصابية قهقرية لا يسعهم حيالها إلا أن يتمتموا : سمعنا لأسلافنا
وأنطعنا، يقول مرسينا إلياد : « عندما كان البشر والانthropology « ستريهلو »
يسأل قبيلة أرنثا الاستوائية عن سبب إقامة بعض الشعائر كان اعضاؤها
يحببونه :

لان اسلافنا أمرتنا بذلك (. .) في غيرنيا الجديدة يرفض أعضاء قبائل
الكاي تغيير أنماط حياتهم قاتلين لأن الاسلاف كانوا يفعلون ذلك ونحن
نتصرف مثلهم : كما روى ذلك منذ خلق الأرض كذلك يجب علينا أن نذبح
وكما فعل اسلافنا في سالف الازمان هكذا يجب علينا أن نفعل اليوم . نفس
هذا الدعاء نجده عند الهنودس : علينا أن نفعل ما فعلته الآلهة في البداية ». .
يضيف إلياد : « في قبائل الهند على النساء أن يجلسن على أرجلهن
القرفصاء وعلى الرجال أن يجلسوا وأرجلهم متقطعة أمامهم لأن المرأة
الأولى (حواء) والرجل قاتل الوحش (آدم) جلس بهذه الطريقة في البدء (. .)

تقول تقاليد قبيلة كرانجرى الاسترالية عادات القبلية وتصوفاتها أنسنتها فى «زمن الحلم» كائنات فو- طبيعية مثل طريقة طبخ الحبوب ، صيد الحيوان ، أو الوضع الخاص الذى يجب اتخاذه عند التبول ». الا تذكرنا هذه الطقوس القهرية بفرض الحجاب على المرأة فى إيران وإلا جلدت ٧٠ جلدة لسوء ارتداء الحجاب أو ضرورة دخول المرحاض بالرجل اليسرى والمسجد بالرجل اليمنى عند جماعات «التبيّغ والدعوة» الأصولية؟ .

ساعطى مثلاً أخيراً على خصوبة دراسة وتدریس تاريخ الأديان المقارنة للنشء في المدارس الدينية والجامعات وعلى مدى قدرته التفسيرية لأساطير الحاضر بمقارنتها بأساطير الماضي مما يجعلها في متناول الوعي النقدي بعد ان كانت لفزاً من لفاز اللاؤغى: منذ قيام الجمهورية الإسلامية في إيران غدت «العادة المتبعة في السجون ان العذارى يغتصبن قبل تنفيذ حكم الاعدام فيهن . لذلك يكتب حراس السجن أسماء أعضاء فصيلة الاعدام وكذلك اسماء الضباط الحاضرين ثم ينظمون اقتراعاً . تحقن العذراء بمهدئ عشية اعدامها والفاشز في الاقتراع يغتصبها ، غداً إعدامها يحرر القاضي الدينى بالسجن شهادة زواج بينها وبين مغتصبها ويرسلها إلى أسرة الضحية مع كيس من الحلوى» (المرأة الإيرانية والأصولية بقلم اكراموسادات ميرحسيني رئيسة جامعة النساء الإيرانيات من أجل الديمقراطية ص ١٩١ في كتاب المرأة والعنف في العالم «دار ارماتان- باريس ١٩٩٥ بالفرنسية).

لماذا هذا الطقس السوريالي أو هذه الدعاية السوداء ؟ لا أحد يدري . لكن بعد الاطلاع على طقس معايير لدى قبيلة كولومبية وثنية نعرف السبب . يقول مرسيها إلياد فى الفصل المكرس للأسطورة فى كتابه المذكور أعلاه : «يروى الانثروبولوجي الكولومبى دومولوتيف مراسم دفن فتاة عذراء من قبيلة كوجى الكولومبية . والمراسم جميعها رموز جنسية فالقبر رمز للرحم .. قبل أن يضع الشaman (الكافن) الفتاة فى القبر يرفعها تسع مرات كرمهz للاشهر التسع التى قضتها فى رحم الام ثم يضع معها فى قبرها صدفة حلزون (...) وهى ترمز إلى زوج العذراء المتوفاة لأنها عندما تصل إلى العالم الآخر عذراء وكان القبر خالياً من الصدفة فانها تطلب زوجاً مما يؤدى إلى موت شاب من القبيلة يتحقق بها ليكون زوجها فى عالم البقاء»! . حقاً ما ألطاف وأرق رموز طقوس قبيلة كوجى الوثنية مقارنة بقصوة

شعائر الجمهورية الإسلامية الإيرانية!

من وجان بوتيرو مؤلف الكتاب انخرط فى سلك الرهبانية الدومينيكيية وعمره ١٧ عاما . وجهته الرهبانية إلى دراسة الكتاب المقدس ، وبعد تخرجه شرع يدرسه للطلبة . لكنه ، كما يقول ، كان من المستحيل عليه أن يحكم على المستوى التاريخي لبعض مقاطع الكتاب المقدس كالخطبنة الأصلية والطوفان والزوجين الأوليين الخ في التاريخ ، يقول بوتيرو لابد داشما من شاهد وبدون وثائق أو شاهد لا وجود للتاريخ ، الحال أنه لا وجود لوثيقة أو شاهد على وقوع الخطبنة الأصلية طالما أن الإنسان قد انفصل عن الجد المشترك مع الشعبانى منذ ثمانية ملايين سنة فائدة وثيقة تاريخية يمكن أن تثبت لنا تاريخية الخطبنة الأصلية ؟ في غياب الوثيقة أو الشاهد كان لابد للمؤرخ من اعتبار مرويات الكتاب المقدس مجرد رموز وأساطير جاء الدليل على صحة ذلك بالعثور على أساطير بلاد الرافدين التي تخى جان بوتيرو خمسين عاما من عمره وهو يعمل على فك الغازها في مكتبه الباريسى :

تضييق الكنيسة الدومينيكية من أعماله العلمية في تطبيق حفائق تاريخ الأديان المقارن على الكتاب المقدس فطردته من حظيرتها. لم يؤثر ذلك في شيء على مواصلة بحوثه لأنها كان يؤمّنها عضواً في المركز القومي للبحث العلمي . وربما كان عزاؤه عن التكبير والطرد فتح الكوليج دوفرانس أبوابها له . يعلق بوتيرو على قرار كنيسته بطرده : « كمؤرخ كنت أبحث عن الحقيقة الموضوعية (...) لقد ضيّقت البعض (الكنيسة) فتم اقصائي . وهذا طبعاً تصرف غبي لكنه طبيعي . كان على أن افتار حياة [دينية] أخرى لكن لا رغبة لي في الإجابة عن الأسئلة الشخصية التي عالم أشوريات وكفى .

قصة جان يوتيلور ومع الانقلال الدينى هي قصة كل مثقف مع التعصب الدينى الذى يخشى نور العقل كما يخشى الخفاش الظلام أعطى الكلمة الآن للمنظر والمصلح الاسلامى محمد اركون ليفسر للقارئ أهمية أعمال جان يوتيلور على طوال نصف قرن والتى اعطى خلاصتها في هذا الكتاب:

« هاشم: هل تعتقد أنه لكي يتقدم المسلمين - أو على الأقل لكي يخرجوا من الورطة التي يت�بطون فيها الآن - فإنه ينبغي عليهم أن يعيدوا النظر في العلاقة القديمة بين الإنسان والله ؟ ثم أن يعيدوا النظر في التصور القروسطي عن الله (تصور مظلم، قسري، مروع) ..

أركون: بالطبع ينبغي أن نفعل هنا ما فعله نيتشرة في منهجيته الجنينالوجية عندما كشف عن أصل الأخلاق المسيحية. فلكي تتحرر من شيء ما ينبغي أن تكشف عن أصله أو جذرها الأول (أى كيف تشكل وابني لـ أول مرة). ومن العلوم أن الشيء يخفي سره أو أصله بكل الوسائل وذلك لكي يقدم نفسه بشكل طبيعي ، بهي ، لا يقبل النقاش . ثم لكي يقدم نفسه وكأنه كان دائمًا موجوداً هكذا منذ الأزل، وسوف يظل موجوداً هكذا إلى الأبد . بمعنى آخر ، فإنه يفعل كل شيء لكي يغطي على لحظة انبثاق التاريخية، لكي يخفي تاريخيته. هذا ما تفعله كافة العقائد والتصورات الدوغماضية في جميع الأديان . ولذلك فعندما ينهر مفكر جديد ويحاول أن يحفر وينقب عن أصل الأشياء (أى أصل العقائد الراسخة)، فإنه يجد نفسه وكأنه يرتكب فضيحة أو ينتهك الحرمات. كل مفكر كبير كان يمثل فضيحة في عصره، شذواً عن القاعدة، خروجاً على المألوف. ولذلك فعندما يتقدم في عملية الحفر أكثر فأكثر ويقاد يقترب من منطقة الحقيقة، فإنه يجد كل القوى المحافظة والتقليدية تنهر في وجهه دفعة واحدة، وذلك لكي تمنعه من الوصول إلى هدفه. والمفكر هنا يُشبه قاضي التحقيق الذي يُحقق في قضية معينة أو في جريمة ما . فإذا كانت هناك قوى كبيرة لا مصلحة لها في الكشف عن الحقيقة، فإنها تضرّ به مباشرة إذا ما تقدم أكثر مما يجب ، إذا ما تجاوز الخط الأحمر.. حذار إذن أن تقترب من الحقائق قبل الأوان!..

مهما يكن من أمر فإن المنهجية الجنينالوجية (أى الأصولية- النشوئية) تدفع بنا إلى طرح السؤال التالي : كيف ولدت فكرة الإيمان بالله لأول مرة ؟ ينبغي أن نعود هنا إلى كتاب العالم النفسي جان بوتيرو : ولادة فكرة الله الواحد : الكتاب المقدس منظوراً إليه من وجهة نظر المؤرخ ، وليس من وجهة نظر المؤمن التقليدي . عندئذ نفهم الفرق بين الرواية التاريخية لأكثر العقائد رسوحاً / والرواية التجيلية الموروثة . والبرفسور بوتيرو مختص بحضارة وادي الرافدين ، أى بالحضارة الآشورية والأكادية، والسمورية ، ثم بشكل أخص بالأديان السامية القديمة ، أو أديان الشرق الأوسط القديم . وهي الأديان التي سبقت مباشرة الدين اليهودي وانبثاق فكرة إله الواحد المتعالى لأول مرة.

ويبيّن المؤلف عن طريق الابحاث التاريخية والأركيولوجية المحسوسة

كيف انتقلت البشرية من مرحلة الشرك وتعدد الآلهة / إلى مرحلة الإيمان بالله الواحد الأحد . ولكنه يبين أيضاً وفي الوقت ذاته مدى العلاقة المدهشة (حتى في ما يخص التفاصيل) بين حكاية الطوفان - طوفان نوح- الواردة في التوراة ، وبين الحكاية ذاتها كما هي واردة في أسطورة غلغامش السابقة على التوراة بزمن طويل . وهذا دليل واضح على مدى العلاقة الوثيقة بين الأديان التوحيدية / وأديان الشرق الأوسط القديم التي سبقتها . وقد زلزل هذا الكشف الأركيولوجي الهائل الوعي الغربي كله منذ أن توصل العالم الانكليزي ج. سميث إلى ما توصل إليه في أواخر القرن الماضي (أى عام ١٨٧٩) . وهكذا أثبتت تاريخية التوراة بشكل قاطع لا يبس فيه (وهذا حدث لا يقل خطورة عن الثورة الكوبيرنيكية في مجال علم الفلك ، بل يزيد..).

(من قضايا في نقد العقل الديني : كيف نفهم الاسلام اليوم) ترجمة وتعليق هاشم صالح.

قد لا يشعر قارئ هذا الكتاب بالغرابة عن موضوعه إذا كان قدقرأ كتاب فراش السواح : « مغامرة العقل الأولى : دراسة في الاسطورة » . وهو كتاب يدرس في السنوات الأربع بالجامعة الزيتونية بتونس وقد نراه قريباً يدرس في جامعة القرطاج بالغرب بجامعة الازهر ونتمنى أن يدرسه النشء مع هذا الكتاب في النجف الاشرف وقم وجميع مؤسسات العالم الاسلامي الدينية لأنه لا شئ كتاريخ الأديان المقارن لاجتناث التعصب من رؤوس الشباب ولأن تحديث الدين عبر تحديث الدراسات الدينية هو الشرط الشارط لكل تحديث.

برلين ٢٠/٨/١٩٩٩

ملاحظة : لم اقرأ ترجمة الكتاب.

فن تشكيلي

الفن التشكيلي المصري في السبعينيات الاتجاهات والأفاق

تأليف: بوجادانوف ترجمة: أشرف الصباغ

المرة في الشرق الأوسط ، وكذلك في مصر نفسها بسبب التصرفات الاستفزازية من الطغمة العسكرية الإسرائيلية اتخذ طابع التطبيل وما يزال متواترا حتى الوقت الحاضر.

أثناء النضال الطويل والشاق من أجل إصلاح آثار العدوان خاصة في مرحلته الأولى احتدمت التناقضات الطبقية في المجتمع المصري ، ووقفت ساسيس الرجعية الداخلية الرامية إلى تمزيق الوحدة الشعبية أمام الجهود المتفائلة للجماهير العريضة التي رحبت بجهود السلام التي تبذلها الحكومة . وطوال الفترة الزمنية القصيرة لجمهورية مصر العربية لم تعلن أيديولوجيا الاستعمار الجديد أبدا عن نفسها بهذه الدرجة من النشاط مثلاً حدث في ذلك الوقت، وباستخدام شتى الأساليب والطرق

إن انتاجات الرسامين التي تم ضمها جزئيا إلى معرض « الفن والعمل » في أواسط السبعينيات قد أفضت إلى تلك المرحلة الثقافية والسياسية الجديدة في حياة مصر ، والتي بدأت منذ يونيو عام ١٩٦٧ م. وكما حدث قبل أحد عشر عاما (أثناء العدوان الثلاثي) غدت البلاد من جديد عرضة لهجوم عسكري مسلح من الخارج حيث قاتلت الحكومة الإسرائيلية ، تحقيقا لخططها التوسعية ، بدعم من الأوساط الأميركيالية في أمريكا بعدوان جديد ضد الدول العربية . وكما في السابق لعب الموقف الحازم للاتحاد السوفيتي - الذي وجه إدانة حادة إلى المعذبين ، دورا حاسما في إيقاف النزاع العسكري .. إلا أنه خلافاً عن أزمة السويس التي لم تدم طويلا فإن الوضع السياسي الذي نجم هذه

التقليدية التي مضى زمنها والتي تعرقل السير الطبيعي لتطور الفن في الظروف الجديدة . وتدافع الثانية عن مبادئ الإبداع الواقعى على أساس اندماج منجزات الفن العالى والقومى - الملى . وترتكز كل واحدة من هاتين النزعتين على وجهات نظرها معلنة عن نظرتها الجمالية - الاستيطيقية - المثالية الرجعية أو الإنسانية الديمقراطية.

الصراع الفنى -الأيدىولوجي
يمكن رصد عملية التحديد الفكرية- الفنية للقوتين المتواجهتين ليس فقط فى الفن المصرى ، وإنما أيضاً فى البلدان الوليدة الأخرى من قارتي آسيا وإفريقيا . وتحليل هذه العملية يؤكد على عدم صحة وجهات النظر النقدية المعهول بها فى تلك البلدان من حيث تقسيمها السائد لفنانى هذه البلدان على أساس ما يطلق عليهم: فنانون تقليديون ، وفنانون أوروبيون^(١) . ومثل هذا التقسيم يقود فى نهاية الأمر- بعملية تعقيد وحدة الصراع الأيدىولوجي- إلى المجال المحدود للمهام المهنية الضيقة . ومن ثم فالدراسة العملية- الواقعية للمارسة الإبداعية تبين أنه ينبغي على العلم أن يقوم بعملية تصنيف مغايرة للفنانين المعاصرين- إلى أنصار الواقعية ، وأنباع الحداثة^(٢) . وعند تناول التفاوت الفكرى

بهدف التسلل إلى أوساط الانجلجنسيا الفنية احتلت هذه الأيديولوجيا موقع فى غاية القوة والرسوخ لم تتزعزع حتى وقتنا هذا . كل ذلك لا بد منأخذ فى الاعتبار لدى تقويم الظواهر ذات الخصائص المختلفة فى الفن التشكيلي المصرى وهى بالذات الظواهر التى نشأت عقب عام ١٩٦٧ .

إن التعرف على نتاجات الفنانين المصريين يعطى إمكانية لتبني الاستقطاب اللاحق للقوى الفنية ومع أن هذه العملية قد بدأت مبكراً إلا أنها لم تجرّ قط بمثيل هذه السرعة والوضوح كما هي عليه فى الوقت الحاضر . وخلال الأعوام السابقة كان أنصار شتى المنظومات التشكيلية مع كل اختلافات الأسلوب الشكلي ، مع بعض الاستثناءات القليلة ، مرتبطة إلى هذا الحد أو ذاك بالموضوع القومى علماً بأن التنافس بينهم أتسم بالطبع الفنى الحمض . أما الآن فيدور ، فى ميدان الفن، صراع حاد بين اتجاهات فكرية- فنية متناقضـة . ومما له دلالـة هو أن الصراع كثيراً ما يتحول إلى صدام بين النزعتين الرجعية والتقدمية حتى ضمن حدود الاتجاه الواحد . والأولى تعنى الدعوة إلى الحداقة «القومية» فى كل مظاهرها ابتداء من المعايير الشكلية الغربية المفروضة وانتهاء بانعاش الأشكال

أجل ترسیخ وتطوير الجنس الفنی
الخاص بالمواضیعات الحیاتیة فی فن
الرسم، وخاصة نموزج المرأة المصرية
. فعلی إثر زیارتھا إلى الولايات
المتحدة الأمريكية بصحبة معرضها
الشخصی، قامت بتغيیر نظرتها
إلى الفن الامر الذي تجلی فی ظهور
الأشکال المتماثلة بلا نهاية للنزعة
«المجازیة» و«الخواطر البصریة» فی
 إطار التعبیرية التجردیدیة «للفنان
د. بوللوك أما الرسام الشاب م. عمار
المعروف كمؤلف لصور الأطفال
المعبرة وتکوینات المواضیعات
الاجتماعیة والحیاتیة فقد بدأ فی
أعوام الستيّنات برسم لوحات
تتميز بالرمزیة الغامضة والشكل
المقنن جدا . وفي عام ١٩٧٢ نظمت
في جاليري اخناتون معارض
للأعمال التجردیدیة لكل من إنعام
الشاهد و محمود حلمی اللذین
أمضيا فترة من الزمن فی أوروبا
، وفي السنة نفسها قامت هيئة
التجکیم الدولیة لبینالی
الاسکندریة بمنع جائزۃ خاصۃ
وشهادة تقدير للأعمال الفنیة
بالجناح المصری الذي اتسم بطابع
عثی بحث .
ونحن عندما نذكر تلك الأمثلة لا
ننوي إطلاقا التأکید على أن أي
تعارف أو تماس للمصريين مع أحد
تجربة فنية في الغرب يجب أن
يفضي بالضرورة إلى اقتباس شتى

والجمالي - الاستیطیقی الموجود
حاليا في الفن المصری يتبع التأکید
على التوجه الحاد نحو الشکلیة لعدد
من الرسامین المعروفین الذين كانوا
في السابق يقفون على أرضیة
واقعیة . في هذا الصدد، يبدو أن
صلاح طاهر ، الذى بدأ في السابق
برسم المناظر الطبیعیة الشاعریة
للبلاد ثم انتقل بعد ذلك إلى معسکر
التجردیدین، كان محقا عندما قال :
«وكما أن الناس في حاجة أيضا إلى
الخيول التي تنقل الأحمال ، وتلك
التي يرودونها في السيرك ،
وكذلك التي تحمل على صهواتها
الفرسان والمحاربين ، هكذا أيضا شأن
الرسامین - فنحن في حاجة إلى
اللوحات التجردیدیة والواقعیة
والدعائیة»^(٢) . مثل هذا التأکید
«النظری» لحریة الإبداع قليلا ما
ينسجم مع الممارسات العملیة لقائله
نفسه الذي يصنع تکوینات غير ذات
موضوع ، والتي تتکرر على الدوام
في موضوعات مثل «موسيقی
الصحراء» و «واجهة معبد الخلود» .
ومن الطریف أن اللوحات الأولى
منها ظهرت مباشرة عقب تعریف هذا
الرسام على أعمال منظر الحركة
التجردیدی المعروف «م. راجون» .
وفی طریق تطور مثال تقریبا
سار إبداع الرسام الموهوبة جانبیة
سری التي قامت في سنوات
الخمسينیات بعمل أشياء كثيرة من

الليتينية وأفكار ثورة أكتوبر
الاشتراكية العظمى ظاهرة ملحوظة
وهامة ، وهو ما يشهد عليه المعرض
اليوبيلى الذى نظم فى الاسكندرية .
ومن ثم قامت عملية تجسيد
مجموعة الموضوعات الآتية الملحقة
بالمساعدة على تعزيز موقع
الواقعية فى الفن المصرى لفترة
الستينات - السبعينيات .

وقد وجدت تعبئة القوى الوطنية
لصد الغزو الاسرائيلي صداتها
المباشر فى الأعمال الفنية للرسامين
والجرافيكيين والناحاتين . وفي الفن
التشكيلى بمصر وبالبلدان العربية
الأخرى التى تعرضت للعدوان يتعزز
بشكل وطيد موضوع المقاومة التى
تعود بداياتها إلى أحداث حرب
فلسطين ولكنها اكتسبت انتشارا
أكبر خلال فترة الصدام المسلح أثناء
أزمة قناة السويس وفي الوقت
الحاضر أيضا . ولعل الفنانة إنجى
أفلاطون قد عبرت عن محتوى هذا
الموضوع واتجاهه السياسى ودوره
الدعائى الهام أثناء معرضها الذى
أقيم بموسكو حين قالت : «هدفنا ،
ومهمتنا أن نستميل جميع شعوب
البلدان العربية وكل الشخصيات
الثقافية إلى النضال ضد المعدين
من أجل مساعدة الوطن على تقريب
يوم الانتصار . ونحن نستفيد فى
عملنا من تجربة فنانى الاتحاد
السوفيتى الذين ساعدوا بابداعهم

أنواع النزعة الشكلية . فكثيرا ما
تكمن جذور الأذىيرة فى
الأيديولوجيا الرجعية للأوساط
المحافظة والاقطاعية والبرجوازية
التي لا تهتم أصلا بتأييد تجديد فى
محل يمكنا أن يأتي من الداخل . إلا
أن حقيقة تزايد التأثير فى الوقت
الحاضر على الفنانين المصريين من
قبل التيارات الفنية التي تعمل آخر
الصراعات التي تم استيرادها من
الخارج لا تستدعي فى حد ذاتها أى
شك . والدليل على ذلك نراه فى قوة
وزخم هجمة جميع أنواع النظريات:
التجريدية والباقعية والسرالية
التي تحظى كلها حاليا بالانتشار بين
قسم من الرسامين المنعزلين عن
قضايا العصر وعن المهام المطروحة
 أمام الشعوب العربية وأمام
الشعوب المناضلة من أجل استقلالها
الوطنى .

الفن التقى والقضايا الوطنية
خلال السنوات الأخيرة أحرز
الفن التقى فى مصر انتصارات
جوهرية جديدة . وبدأت تظهر فى
أعمال الفنانين الطليعيين ، وبشقة
متزايدة ، الموضوعات الاجتماعية
ذات الأهمية بالنسبة للعمل
التصنيعى ، وبناء الحياة الجديدة .
والنضال الشعبي العالمى ضد الأعداء
، وحركة التحرر الوطنى ، والصادقة
مع الاتحاد السوفيتى . وغدا التوجه
فى الفن نحو نموذج لبنيان والأفكار

الذين دعوا الفئة المثقفة في البلاد إلى الوقوف بآيدياهم في وجه الخطط التوسعية للأمبريالية. وتردد صدى واسع لأعمال الفنان العراقي ما هود أحمد التي كرسها للوضع المتساوي الذي يعيشه اللاجئون الفلسطينيون الذين طردتهم الاحتلال الإسرائييليون من أراضيهم الأصلية. وفي معرض «الاستقلال والسلام» الذي أقيم بالقاهرة (١٩٧٠م) تم عرض لوحات يوسف سعيد «مدرسة بحر البقر»، ومحمود عباس «الأطفال وطائرات الفانتوم» وأحمد مصطفى «العدوان» وكانت جميعها تتميز بقلق اللغة الفنية، وخاصة في تلك المشاهد التي يدور الكلام فيها حول الشرور التي اقترفها الاحتلال في الأرض المحتلة. الأمر الهام هنا هو أنه استخدمت أحياناً في تلك التكوينات أساليب التصوير الوثائقى التي تتعنى العمل الفنى إحساساًًا طبيعية خاصة للأحداث الجارية. وعلى هذا النحو يمكن فهم الأعمال الفنية التي سجلت حقيقة القصف الجوى لمدرسة فى إحدى مناطق مصر الريفية. ففى لوحة محمود عباس تمرق طائرات الفانتوم المرسومة بدقة فوق القامات المفترضة للأطفال المتراکضين الذين تم تصويرهم فى شكل يقع قيادة اللون مما يعطي

في إحراز النصر على الفاشية قبل خمسة وعشرين عاماً.(٤)». يمكن الحكم على مدى النجاح في إنجاز هذه المهمة من نطاقات جهود ليس الرسامين المصريين وحدهم، وإنما معهم الرسامون في سوريا ولبنان والأردن. ففى أواخر السنتين أقيم في دمشق وبيروت عدد من المعارض الفنية التي قدم المشاركون فيها العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بموضوع المقاومة. وهكذا فإن معرض «الصالون الخريفى» (١٩٦٩) في دمشق كان يكامله تقريباً مكوناً من مثل هذه الأعمال التي أنجزها الرسامون. قشلان م. بحر ج. خالدى، ورسامو الجرافيكين. نبعة، ب، قرقوتلى، د. جنزرلى وغيرهم. وفي عام ١٩٧٠ صدر في العاصمة السورية ألبوم رسوم نبعة بعنوان «من الأرض المحتلة» المرسومة في القطاع المحاذى لجبهة القتال والتي انطوت على قوة انفجار الحقيقة الوثائقية. وقد نالت هذه الطبيعة تقديرًا عالياً من قبل الرأى العام الفنى العربى. وتتجاوز أهمية أعمال نبعة حدود الفن السورى إذ إنها تصلح كتأكيد ساطع على انتشار موضوع المقاومة فى إبداع فنانى الشرق العربى. وقد نظمت فى بيروت معارض لوحات الفنان إبرانى، و. بيت الدين، م. خطيب

للوحات الصغيرة المرسومة على
الحوامل.

أما الأهمية الكبرى فتمثلها
أعمال الجرافيك السكندرى الشاب
فاروق شحاته (المولود عام ١٩٣٨م) ،
والذى بعد إنتهاء دراسته فى مدرسة
الفنون الجميلة بمدينته بدأ العمل
بدأب وإصرار نادرين فى تجسيد
موضوع اللاجئين الفلسطينيين
. وكان لهذا المذهب التعبيرية الألمانى
المعروف جيداً للفنانين المصريين
تأثير قوى على تكوين الشخصية
الفنية الفردية لهذا الفنان . وقامت
المادة الحياتية التى اتخذها فاروق
شحاته أساساً للتعبير بتحديد
الميافة الدرامية لأعماله الفنية
وهو الأمر المحظوظ خصوصاً فى
النماذج المكررة كثيرة للألم
الفلسطينية . وإذا كان الشكل فى
لوحاته الجرافيكية الأولى قد اكتسب
تفصيلية كبيرة وظهر تشكيل الجسد
البشري بشكل واضح ، فيبعد ذلك
ونتيجة لهذا السبب تحديداً بشكل
حاد، وسارت حدود القamatas الجوانب
المتضادة للأبيض - الأسود ، وأخذت
أخذت المساحات الفراغية - فيما بعد
- تختلط النعومة الابتدائية
للبشكال تتلاشى لتتحل محلها
التبسيطية الصارمة والتخييمية
المؤكدة المتأتية بالدرجة الأولى من
لوحة الألوان المقاحة المتوتة . إن
تطور الأسلوب الجرافيكى مرتبط

تأثيراً نفسياً حاداً ومقاجنا . في هذا
العرض قدمت أعمال إنجي أفلاطون
التي انفرد من بينها اللوحات
التراجيديات من حيث الحالة
والمزاج «إرهاب المحتلين» ولاجئة من
سيناء . أما لوحة فلسطين فقد
أثارت إحساساً مغايراً - عبارة عن
تكوين فنى بصورة فدائى عربى
مسلح حيث رسمت وفق التكتيك
المعروف لإنجي أفلاطون عبر اللمسة
القوية المتحركة لمجموعة الألوان غير
الساطعة ، ولكن المكثفة التي تجسد
نموذجاً تعميمياً للشعب المناضل .

هنا أيضاً يجد النشاط الاجتماعى
لفن الجرافيك انعكاسات الغالبة فى
تلك اللوحات المرسومة على الحوامل
مثل الطباعة الحجرية والرسم
المصغر . وهذا لا يعني أنه كان بعيداً
عن التعامل مع الملصق والكارикاتير
وهما النوعان الأكثر جماهيرية لفن
الجرافيك والذان استلقا تقاليد
راسخة منذ عام ١٩٥٦م حيث شفلا
إحدى المراتب المتقدمة فى التسجيل
التاريخي الفنى لحركة قناة
السويس بفضل خصائصهما الهامة -
الفاعلية والتاثير وسعة الانتشار
والقدرة على إقامة الاتصال المباشر
بالواقع الراهن - وعقب حرب يونيو
يذممتها السياسية الطويلة ، بدأ
الرسامون فى البحث عن حلول
ومعالجات أكثر تعميمياً وكما
للموضوع باللجوء إلى فن الجرافيك



والفنانين الآخرين المعروفين بتوجهاتهم النشطة والفعالة في أعمالهم الفنية . وعما له دلالة كبيرة أنه في ظل ظروف هجمة النزعة الشكلية أصبح فن النحت القومي ، في صورة هؤلاء النحاتين بالذات ، يؤدي دور المحافظ والمواصل لأفضل تقاليد الفن المصري . ولكن العمليات المعقّدة الجارية فيه لم يكن ليتمكن بطبيعة الحال إلا أن تؤثر أيضاً في فن النحت ، ولكنها على أية حال لم تتعسّه سوى بدرجة أقل مما جرى في فن الرسم . وعمليات البحث في المحتوى الوطني والآني تعطى هنا نتائج عالية وهو ما يمكن أن نراه على سبيل المثال في الأعمال الفنية لجمال السجيني . وبقصد شيوخ شتى التجديفات الفنية يعود إليه القول التالي : « من المستبعد أن يتم التقليل من الخطير الناجم عن تأثير الحداثة على الانتاجنسيا المبدعة عندنا . أنا لست من أنصار النزعة الأكاديمية ولكنني أرى أنه كان من الأجدى لبعض الرسامين والفنانين الذين فقدوا كل صلة لهم بالواقع أن يعودوا بالذات إلى الاتجاه الأكاديمي بعد درسته المهنية الرفيعة(٥) ».

أثناء مواصلة الفنان جمال السجيني لطريقه الإبداعي في مجال النّقش والطرق على النّحاس يقوم بصنع واحد من أسطع أعماله

بتراجيدية المحتوى المكافحة باطراد . ومن أجل أن يتتحدث عن عذابات وألام النساء والأطفال الذين ألقى بهم في معمقة الحن ، يقوم الفنان بخلق تصورات مفعمة بمشاعر الكآبة العميقه واليأس الشديد . وفي لوحات السبعينيات يتناهى الطابع التعميمي للنماذج نحو الشر المباشر والعبارة التراجيدية كما هو مثلاً في عمله « الإمبريالية ضد مصر » حيث يظهر غراب مشئوم يمزق أسيراً مكبلاً في الأفلال . إلا أن التشاؤم الكثيف يبدأ بالتراجع تدريجياً تاركاً مكانه لأمزجة وحالات متغيرة وهو ما تدل عليه الاستكتشات الكروكية للرسوم الكبيرة الضخمة التي كانت بمثابة تقرير حقيقى عن زيارته إلى عمال سد أسوان . كما يمكن أيضاً ملاحظة أهمية الأعمال الجرافيكية والتسجيلية ، للرسام الشاب فاروق قادر خريج مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة ، التي كرسها لموضوع النضال العربي من أجل الاستقلال في سوريا ولبنان والتي تم إنجازها كنتيجة مباشرة لجولته في هذين البلدين .

القضية الوطنية في أعمال السجيني

وفي فن النحت يرتبط هذا الموضوع باسماء جمال السجيني ومحمود موسى وأحمد عثمان

النموذج ، إن تشكيله النحتي في غاية الروعة ، من حيث المرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذى بني على التعميم الواسع للشكل ، وعلى دقة الوضع العام للقصيدة المكتملة داخل إطار الخطوط المحيطية للنحوش . هنا يتم فهم تعبير المصرى على أنه تجسيد مجازى للثورة الجبارية الموحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال .

على نحو مغاير جاءت لوحته التالية - القاهرة (١٩٦٨م) التي صنعها بمناسبة البيوبل الألفى للعاصرة المصرية . وبخلاف الحماسة البطولية التى تجلت فى لوحة «التحرير» تحل هنا حالة من السنو الرومانتىكي يتم بها تناول ومعالجة كل تفصيلة من تفاصيل هذا التكوين التشكيلي الرائع على نحو نادر . والنحات إذ يبين فوق القامة المجازية للزمن حمامه محلقة ، يؤكّد فى ذات الوقت على المسعي السلمى للشعب المصرى الذى عانى على أيدي الكثير من أجيال الأسر الحاكمة والغزاة المحتلين . وتكتسب الرمزية الشفافة للتعبير فجأة مفزى آانيا لا ينفصل عن الزمن المعاصر .

نموذج العامل المصرى

فى أعمال محمد عويس
إن موضوع المقاومة قد جاء
متماساً على نحو قريب أحياناً مع

«التحرير» (١٩٦٧) حيث يهتم الفنان ، كما في السابق ، بتجسيد النموذج البطولى للشعب المناضل . وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السجينى مزيداً من الاقتناع ، وتندمج فيها بشكل عضوى التعميمية اللانهائية والدقىقة الحياتية للنموذج الذى يجسد كلاماً من الإنسان والعصر . ولقد جاءت نقوشه الفنية ، فى الفترة المتأخرة زمنياً ، قريبة على مستوى الروح من فن الملصق ، وأيضاً دعائياً من حيث طبيعتها ، إضافة إلى توجهها إلى أوسع فئات الجماهير . وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة «التحرير» تمتلك كافة السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفرة : «التحديدية» «اللارمة» للتعبير عن المفزى ، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار ، وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقىق للمادة المعروضة . فقامة المصرى الذى يحطم شجرة رمزية تعثل روح الإنسان والظلم معروضة من جانب جرى وغير معتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بستاقها المعوجة وفروعها المتواتة كأنها تقاوم . جهود الإنسان بكل ما فى كتلتها الضخمة . كما أن تعبيرية حركة الجسد وملامع وجه البطل المأخوذ بالغضب الشديد والعنم الحازم تخلق الانطباع بالحيوية الفعالة التى تلا

تنظر إجمالاً إلى ابداع هذا الرسام في علاقته بالظواهر العصرية الجديدة في الحياة الفنية للبلاد.

لقد استمرت التقاليد الديمقراطية في فن عويس كما كانت موجودة لدى مؤسسي فن الرسم الوطني من أمثال كامل وناجي وعياد. إلا أنه خلافاً لهؤلاء الرسامين الميليين إلى المعالجة الشاعرية للحياة الشعبية، سعى عويس إلى صنع نماذج أخرى أكثر فعالية لمعاصره تم تنفيذها جميعاً بطموح داخلي وعظمة مهيبة بما انطوت عليه من ملامح عامة لتلك المرحلة التي أصبحت تاريخية بالنسبة لمصائر الأمم المتغيرة. ويقتصر الموضوع الشعبي في تكوينات عويس المبكرة على الإدراك السطحي للمقائق الميائية والوصف الأثنوجرافى وعادة تركيب التفاصيل الحياتية الملونة. ومن هذه الأعمال لوحتاه «العروس» (١٩٥٠م)، و«أسرة قروية» (١٩٥١). ولكن سرعان ما أخذ هذا الرسام يصنع عدداً من اللوحات التي تشهد على التطورات الضخمة والهامة في عالمه الفني. ونجد أنه ينتقل من الوصف الفارجى للحياة الواقعية إلى عرض أكثر صدق للعمليات التي تيز الحياة القومية. وكانت رغبة عويس في الوصول الأكثر عمقاً إلى الواقع والبحث فيه عن القوى التي تساعد

موضوع العامل المصري ونموزجه المفعى بالحماسة الذي يعود إلى التحولات النشطة الجارية في بلاده. في هذا الإطار يجب توجيه أهمية خاصة إلى أعمال الرسام الموهوب محمد عويس (المولود عام ١٩١٩)، أحد ممثلى الجيل الأوسط من الفنانين والاستاذ في مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية، والذي قام في أعماله بالتأكيد على المبادئ الواقعية وأفكار الروح الوطنية. وقد وصف النحات الالماني ف. كرايمير إبداعاته الأصلية بأنها: «إحدى أسطع وأهم الظواهر في الواقعية الجديدة بالفن المصري المعاصر» (١).

عرضت اللوحات الأولى بالمعارض لهذا الرسام منذ أوائل الخمسينيات ولكن موهبته تجلت بكامل قوتها بعدد خالٍ الفترة التي بدأ يظهر فيها في فن الرسم موضوع العمل التصنيعى، واحتل نموج العامل الجديد مكانه الملائى إلى جوار قامة الفلاح المتأولة. وقد وجدت أحداث الواقع المصرى الأكثر وضوها وأهمية انعكاساتها بشكل أو بآخر في أعمال محمد عويس- الحركة من أجل العدل الاجتماعى والسيادة الوطنية ونمو الوعي الذاتى لدى الشغيلة، والتضامن القوى بين الطبقة العاملة الفتية ونهضة الجماهير الشعبية لفاعلاً عن الجمهورية. ولهذا من الملائم أن

العالمية الآنية والتفاعل معها . وهكذا تظهر في وقت واحد تقريرها لوحاته «العودة من الفابريقة» (١٩٥٣م) ، ونطالب بإحلال السلام في كوريا (١٩٥٤م).

إن التوك إلى الفخامة والفاخمة الملحوظ في هذين العملين الفنيين يناتي من المحتوى الداخلي للنماذج الموجودة بهما بحيث تجذب عويس الخصائص المتكاملة والقوية التي تساعده على رسم اللوحات التي تصور العمل أو النضال . ومن أجل إنجاز هذه المهمة تم إخضاع جميع وسائل التعبير : تكوينات القامات الفخمة ، الارتفاع المتواتر للحركة ، اللون المقتصد . وفي لوحة «العودة من الفابريقة» على الرغم من التخلّي الجزئي عن السطحية المبسطة السابقة يغار اهتمام كبير إلى خشونة الشكل ومصرامة الخطوط المحيطية وتقليل من تناسبات القامات الأمر الذي يراد به إظهار كل ما هو رئيسي - قوة الشغفيلة وأهميتها - تلك الخصائص المرتبطة بالمعالجة الفنية تستدعي إلى الذاكرة اللوحات الجدارية الفخمة والمهيبة لأساندة الفن المعاصرين في المكسيك ، وعلى وجه الخصوص الفنان د. ريفيرا . وهذا الرسام لدى تصويره مشاهد مد طرق السكك الحديدية وتشييد الأحياء السكنية بالمدينة أو أبراج استخراج النفط في الصحراء

على تحقيق التقدم الاجتماعي تدفعه نحو صنع نماذج الشفيلة والكافحين . وخلال الفترات الأولى كان تجسيد هذه النماذج لا يخرج عن إطار التخطيطات البسيطة لهذا النوع الفني والتي كانت تتميز بالللاحظة الحية ولكن غير المنطوية على أي تعليمات كبيرة . وفضلاً عن ذلك يظهر نفس الاهتمام لدى الرسام نحو موضوعات الحياة العادلة لصفار الموظفين والحرفيين وصبيانهم ، أي تلك الفئات من سكان المدن التي سوف يخرج منها فيما بعد العديد من أبطال أعمال عويس الفنية . وفي لوحات مثل «المكروج» ، «الترزي» و«الحلاق» يتم ظهور معلم الموضوع الرئيسي في المستقبل والذي تناول حياة ونشاطات بروليتاري المدينة .

كان عويس في أعوام النهوض الثوري أحد الأوائل في الفن المصري الذي توجه نحو تصوير العامل الذي أصبح فيما بعد البطل المعروف في أعمال الرسامين الشبان . وبالرغم من ارتكان عويس على الدراسة المباشرة للحقائق الواقعية ، إلا أنه يستطيع أن يضفي على أعماله التحديد الحيائي المطلوب في عرض الخصائص البشرية التنمطية من أجل الوصول إلى عملية الإقناع . ومنذ المرحلة المبكرة من إبداعه يحاول هذا الرسام التجاوب أيضاً مع الأحداث

متساوى القيمة من الناحية الفنية. ففى بعض الأعمال يتولد إحساس بالمدرسيّة الجامدة على مستوى التجسيد على سبيل المثال فى عمليات تكرار التكوينات التى تذكرنا بالملصق الملون ، وتجريد الشخصيات من صفاتها الشخصية، والقياسية المفرطة فى الوقفات والحرکات. الأمر الذى يجعل الأهمية الاجتماعية للأعمال الفنية أعلى بكثير أحياناً من مجازها الفنى . وتحويد نموذج الشغفيل ملحوظ بشكل كبير هناك حيث يقتصر المؤلف على عرض القوة البدنية الخشنة فى تلك الحالات بالذات يفقد أبطال اللوحات ليس فقط التحديد الاجتماعى وإنما أيضاً الشبه الحقيقى للواقع . وبذلك يبدأ المجرى كله فى العمل على خدمة الأهداف الديكورية المجردة . ولكن فى أفضل الأعمال الفنية يوفق عويس فى رسم نماذج مهيبة وموحية لمعاصره ، وملائكة بالعزّة والكمبريا .

فى لوحة العامل يقرأ ، (١٩٥٨م) نشاهد إنسان المجتمع الجديد الساعى نحو نور المعرفة . وفى لوحة «الجبهة الشعبية» (١٩٦٠م) يتم تقديم تعابير رمزى عن الفلاحين والعمال الذين يشكلون أساس العمل للأمة المصرية حيث يتالف التكوين من ثلاث قمامات بشرية واقفة بهدوء ، وبالقطع الكبير ، مقلقة داخل مخطط نراه وكأنه ينظر بحب واستمتاع إلى الإيقاع الدقيق لحركات العمال المتمهلة والثقة المطمئنة على وجههم والتشكيل المعبر للقامات ذات العضلات القوية البارزة . على هذا النحو يتم تصوير العمالين ومعبدي السكك الحديدية فى «مد السكة الحديد» (١٩٥٧م) ، وميكانيكي السيارات فى «فى الورشة» (١٩٥٨م).

ويشعر عويس بضيق المساحة فى اللوحة فيسعى إلى توسيع حدود المجال المحدد بالاطار والمخصص للرسم . ويجرى ذلك على حساب «قطعة التعبير عند الحواف ، وبالتالي تذكرنا اللوحة أتت بلقطة سينمائية متوقفة . وكثيراً ما يمر خط القطع على القمامات البشرية القريبة جداً من الأماكن الأمامية فى مقدمة اللوحة ، ومن ثم تبدأ الأحداث تنتقلب أيام أغيبتنا وراء حدود اللوحة مولدة الخيال بالتسجيل المفاجئ للمرئى بكل ما فيه من واقعية الحياة . وفى الوقت نفسه فإن الدراسة الدقيقة للبناء العام والتزييع الماهر للكتل الأساسية والبقع الضوئية تساعد على تفادي الواقع فى عدم الاتكمال . ومن هنا تحديداً تمتلك تكوينات عويس الفنية كافة خصوصيات العمل الفنى التام والضخم من أساسه .

ليس كل ما أنجز فى هذه الفترة

محدود من الكل القائم خارج نطاق اللوحة . و تظهر في المقدمة الأمامية للوحة مقاطع من كافة أنواع المكائن والآلات التي تشبه خطوطها وأشكالها قاتمات شرطية - اصطلاحية تمثل عمال البناء والتركيب . ومثل هذه الصفات كالتسطيحية والديكورية تصبّع من جديد هي المحددة في تنظيم السطح الفنى الذي يولد تشابها مع النقش الفسيفسائى البراق والزاهى .

بعد سلسلة «السد العالى» يتخلص عويس تدريجياً من اصطلاحية اللون وتبسيط دلالات الشكل ويبداً في إتقان واستيعاب الوسائل التعبيرية الجديدة ، ويبحث عن تقرير البناء المجازى لأعماله مع تقاليد الإبداع القومى . ويدل السعى نحو التعميمية الفنية والاقتصاد وبساطة الخطوط القليلة والعلاقة الواقعية بين كتل الأجسام على استخدام - فى حدود معينة - أشكال الفن الشعبى المصرى القديم والمعاصر وبالتالي تؤكد رسوم هذا الفنان على المعرفة الجيدة بالصادر التعبيرية المختلفة التى ظلت على امتداد فترة طويلة من الزمن تغنى وتشرى ثقافة الشعب الفنية ابتداء من فن الرسوم القديم وانتهاء بالصور الشعبية فى أيامنا هذه وعلى الرغم من أن عويس بعيد عن البحث الأسلوبية الذى تهم قسما

عام وتشغل قماش اللوحة بكماله ، والخط الأفقى السفلى يبدو وكأنه يرفع هذه القامات فوق الفراغ المحيط بها حاملاً على الشعور ، ويمزيد من القوة ، بوحدة الناس وقوتهم الحياتية الجبارية .

أما سلسلة لوحات «السد العالى» التي تشغل مكاناً له خصوصيته الشديدة فى إبداعات عويس ، فتنتهى إلى الأعمال الفنية التى تم إنجازها عام ١٩٦٤ وكشأن الفنانين المصريين الآخرين ، قام الرسام على نحو جيد بالقبض على الحماس العظيم لمشروع البناء فى أسوان . ولكن يحكى عن انطباعاته بهذا الخصوص قام برسم الآليات المعقّدة للأجهزة والمعدات الحديثة ، والتضافر العجيب والدهش بين القضبان الفولاذية والهيكل الانشائية والكتل المعدنية وأعمدة الكهرباء المرتفعة نحو قبة السماء الزرقاء . فى هذا العالم الملى بانسجامه الخاص يمنع الإنسان دور التفصيلة الصغيرة فى ماكينة هائلة جيدة الصنع والتنظيم . وعلى غرار ليجيه بتقدیسه للتكنية يسعى عويس إلى نقل الآيقونات المتواترة للمرحلة التصنيعية عبر إضفاء الاستهلاكية على نفس أشكال التقنيات الصناعية . فيتم تقسيم التعبير الفنى بشكل حاد إلى «لقطات ويبنى كجزء واسع غير

ما من الفنانين المصريين ، إلا أن الضرورة تقوده إلى إعادة التفكير بشكل عضوي في التصورات الفنية التي تكونت لديه والبحث في التقاليد القومية عن السمات والخصائص المشتركة مع ميل ونزعات الإنسان المعاصر وتوجهاته . وبالتالي ينعكس فهم وإدراك دروس الفن في الماضي والحاضر على المهارة الفنية المتنامية باطراد . وتحل محل التشتت السابق في اللون مجموعة ألوان أكثر اكتمالاً ، وتتراجع التسليحية المدرستة جزئياً عن مكانها أمام الصياغة الجسمية للقامات البشرية . إضافة إلى الدور الهام الذي يلعبه التنظيم الابقائي في التكوين حيث يتحقق هذا التنظيم عن طريق العلاقة المقصودة بين البقع الضوئية الكبرى .

إن دراسة الفن المصري القديم يمكن الإحساس بها بشدة في البناء التكويوني لبعض اللوحات المتأخرة زمنياً ، ذلك البناء القائم على أساس منظومة نطاقات تعبير متباينة ، ويمكن أن تصلح إحدى هذه اللوحات مثلاً على ذلك - « الدفاع عن السلام » (١٩٦٨م) التي رسمت على أثر إشعاع الحرب الجديدة في الشرق الأوسط ، وفيها يتم الكشف عن الرمزية البطولية للمغزى عبر المقابلة الحادة واختلاف نطاقات الشخصية المركزية وأبعادها والقامات البشرية

فى الجزء السفلى من اللوحة ويتصادم فى هذه المقابلة مبدأن معنويان مختلفان - التوتر والهدوء . أما الباقة المقتضدة ، ولكن مع ذلك المعيرة ، لمجموعة الألوان السوداء والبنية لقامة الفلاح ، فهى تمتلك ذلك النشاط المميز الذى يحقق حيوية التأثير اللونى . تلك الباقة تؤكد بكتافتها أيضاً على مركز التكوين من ناحية ومن ناحية أخرى تتناقض بشكل حاد مع الفسيفساء المنقوشة لازياه النساء وثياب الأطفال معمرة بذلك حالة البهجة لدى الناس الذين يبدون وكأنهم لا يعلمون بالخطر الداهم ، حيث الخصوصية اللونية هنا غير منفصلة عن خصائص التكوين الفنى فى كليته . وعلى هذا النحو يتم الوصول إلى دقة التحقيق الفنى للغزى ومن ثم وضوحه وسهولة فهمه . وإذا ينصرف عويس عن الأساليب التكويينية للنقوش والتحتيات القديمة ، نجده ينتقل إلى معالجة هامة حيث تقوم ملامع الخصوصية القومية بتقوية الح MAS الاجتماعى فى العمل الفنى . وقد تمعت مراعاة هذا المبدأ نفسه فى لوحة « صياد اسكندرانى » (١٩٧٠م) . بيد أنه هنا قد ظهرت وعلى نحو أكثر وضوها تلك المساحات الفراغية المليئة بالتفاصيل الخامسة بهذا الجنس الفنى والتى تمنع اللوحة



الإمكانية على عملية السرد.

في أوائل السبعينيات شرع عويس في العمل على إعداد سلسلة لوحات تنوى أن يبين فيها بشكل رمزي الجوهر الإنساني للحرب ولائي عدوان في أي مكان مهما كان . ذلك على سبيل المثال كما في تكوين «الطفمة العسكرية الأمريكية» (١٩٧١م) الذي ككل بالعار قوى الدمار الفبيـة التي تعلن عنها الامبرـالية . ويجوار هذه السلسلة جاءت أيضا أعمال أفكار جديدة تم تكريسها لشغيلة أرض الوطن.

يقول الفنان: موضوعي الرئيسي -حياة انس العمل . وفي هذا الموضوع بالذات أرى إمكانية بناء الفن الهام على المستوى الاجتماعي(٧) . وهو كنصير متخصص للأسلوب الواقعى يؤكـد دوما على هذه الكلمات بالنشاط الاجتماعى وبالجهد أيضا كرسام . و موقف عويس الابداعى الواضح والدقيق عمل على إكسابه الاحترام ، والشهرة ليس فقط بين الفنانين ، وإنما خارج حدود بلاده . وتحظى الأعمال الفنية لهذا الفنان على الدوام بنجاح فى المعارض المقامـة بالاتحاد السوفيتى وجمهورية ألمانيا الديمقراطـية وبولندا ودول أخرى كثيرة . وتتجلى الحقيقة الحياتـية لفن عويس فى كمال المساعـى الفنية وفى التغنى بجمال وبساطة إنسان

العمل وفي التعطـش الدائم لمعرفـة الجديد .

الملاعـم الأعمـمية فى فـن السـتينـيات يـنعكس أيضـا تـناميـ المـيل الـديمقـراطـية ، التـى مـيزـتـ الـأعمال الفـنـيةـ لـلـشـخـصـيـاتـ الطـليـعـيةـ والمـجـدـدةـ فـيـ الثـقـافـةـ الـمـصـرـيـةـ ، فـيـ الـاهـتمـامـ الضـخمـ بـالـمـوضـوعـ الـلـيـنـينـيـ .

«لينـينـ - أحدـ أولـثـكـ الـذـينـ تـنبـأـواـ عـلـىـ نـحـوـ صـادـقـ كـالـأـنـبـيـاءـ بـحـلـولـ عـصـرـ جـديـدـ ، أحدـ الـذـينـ أـسـسـواـ وـأـسـامـواـ تـلـكـ الـمـيـانـىـ الـتـىـ يـرـتكـزـ إـلـيـهاـ إـلـيـانـ الـإـنـسـانـ الـجـديـدـ فـيـ اـخـتـيـارـ طـرـيقـ نـحـوـ حـيـاةـ أـفـضـلـ(٨)ـ . هـذـهـ الـكـلـمـاتـ تـعـودـ إـلـىـ الـمـؤـلـفـ الـمـسـرـحـيـ وـالـكـاتـبـ الـمـعـرـوفـ تـوـفـيقـ الـحـكـيمـ . وـقـدـ قـالـهـاـ بـمـنـاسـبـةـ الـاحـتـفالـ بـالـيـوـبـيـلـ الـمـشـوـىـ لـيـلـادـ لـيـنـينـ ، هـىـ تـشـهـدـ عـلـىـ تـأـثـيرـ تـعـالـيمـ الـلـيـنـينـيـةـ عـلـىـ أـفـكـارـ وـمـيـولـ الـأـنـتـلـجـنـسـيـاـ الـمـصـرـيـةـ الـتـىـ رـبـطـتـ اـسـمـ زـعـيمـ الـبـرـولـيـتـارـياـ الـعـالـمـيـةـ بـالـتـطـورـ الـديـمـقـراـطـيـ فـيـ بـلـادـهـاـ .

وـالـمـوـضـوعـ الـلـيـنـينـيـ فـيـ الـفنـ التـشـكـيلـيـ الـمـصـرـيـ ظـاهـرـةـ مـعـروـفةـ وـطـبـيعـيـةـ جـداـ ، وـهـوـ يـفـهمـ بـالـدـرـجـةـ الـأـوـلـىـ كـمـوـضـوعـ لـلـنـضـالـ مـنـ أـجـلـ الـحـرـيـةـ وـالـاسـتـقـالـلـ ، وـمـنـ أـجـلـ التـقـدمـ الـاجـتـمـاعـيـ وـتـرـسيـخـ الـمـثـلـ الـعـلـيـاـ الـإـنـسـانـيـ وـالـسـلـامـ . وـلـيـسـ مـصـادـقةـ أـنـ يـحـدـثـ ذـلـكـ الـأـنـتـشـارـ الـوـاسـعـ الـذـيـ حـظـىـ بـهـ النـمـوذـجـ الـبـطـولـيـ لـلـإـنـسـانـ

من الرسامين المصريين ومدير مدرسة الفنون الجميلة بالاسكندرية ، وهو معروف كمؤلف للمشاهد العبرة عن الموضوعات الاجتماعية ، والتى تم إنجازها وفقاً لروح التقاليد الواقعية لأستاذه يوسف كامل . وقد أثبت كامل مصطفى فى صياغته لبورتريه لينين أنه ذلك الفنان الكبير الذى يستطيع نقل ليس فقط الملامح الخارجية باقتناع ، وإنما أيضاً يستطيع صنع نموذج واسع متعدد الجوانب وملئ فى أن واحد بالعظمة والدفء . ذلك البورتريه أيضاً الذى رسم بمهارة الرسام القدير يمثل أحد منجزات الفن المصرى الديمقراطى الساعى نحو التعبير عن أهم مشاكل المرحلة المعاصرة وقضاياها .

والأفكار الليتينية للنضال من أجل السلام تؤثر بعمق على الفنانين من شتى الأجيال باختلاف شخصياتهم الفردية ولكن مع ذلك نراها موحدة روحياً فى مساعيهم للحبة للسلام التى نجد انعكاساتها المتميزة فى تكوينات عز الدين نجيب «لينين من أجل السلام فى العالم كله» ، وإنجى أفلاطون الأنكار الليتينية وتحرير الشعب . تلك الأعمال التى جاءت معالجتها على المستوى السرى تتميز بالسمو التعبيرى للوسائل الفنية وهو ما يمكن الإحساس به خاصة في حدة

الشفيل والمناضل فى الرسم والتماثيل واللوحات الجرافيكية بتأخر السنتين - أوائل السبعينات . وقد استدعي التطور الديمقراطى للبلاد ظهور البطل الحقيقى الأصيل فى الفن - عامل البلاد والمدافع عن الوطن «الإنسان الجديد» الذى تحدث عنه توفيق الحكيم ، والذى نال تجسيده الساطع فى رسوم محمد عويس . ونحتيات جمال السجينى . وعن طريق تصوير هذا الإنسان بالذات اكتسبت أعمال الفنانين المصريين القداميين أهميتها الاجتماعية والوطنية . وتقف فى مصاف واحد معها تلك الأعمال التى سجلت محبة وعرفان المصريين تجاه فلاديمير إيليتتش لينين . ويدل على صدق هذه المشاعر نجاح المعرض الفنى اليوبيلى الذى نظم فى صيف عام ١٩٦٩ بالاسكندرية .

لأول مرة فى تاريخ الفن المصرى الحديث يتم تكريس معرض كامل للينين حيث كشفت اللوحات الفنية والأعمال النحتية والجرافيكية والأعمال التطبيقية الأخرى التى قدمت عن نموذج زعيم شغيلة العالم وبيّنت كيف تجسد أعماله وأفكاره فى حياة الجمهورية .

أما بورتريه لينين الذى حاز على أهمية خاصة فقد رسمه كامل مصطفى أحد ممثلى الجيل الأوسط

والمطلوب منها حسب قول الفنانة : تصوير الملامع الليينينية بكل تعدد جوانبها(١٠).

بين رسامي الجرافيك والناحاتين المشتغلين في الموضوع الليينيني والقضايا المرتبطة به ينبغي ذكر أسماء فنانين مثل فاروق شحاته ومحمود مرسي . وترجع إلى فرشاة الأول سلسلة من الرسوم الضخمة بالطباعة الحجرية عن تعاون شعبينا وعن التشييد المشترك لسد أسوان . والثاني هو مؤلف تمثال لينين(١٩٧٠م، برونز) المنجز وفق تقنيات الحفر العميق . والعمل الفني لموسى ، المصنوع بمعروفة فائقة بالخواص الطبيعية للمادة يتميز بفتح وطرق الخطوط الصارمة ووضوح معالج الشخصية ودقة المعالجات التشكيلية والجازية . وإلى جانب البرورتريه الذي رسمه كاملاً مصطفى يمثل هذا العمل تصويراً مركزاً للمشاعر الأممية لدى فنانى مصر الذين يعلنون اليوم عن احترامهم للينين وبشرتهم له .

وحتى الاستعراض الموجز لأعمال الفنانين الطليعيين الفنية يتبع الإمكانية لبيان ذلك النشاط السياسي والاجتماعي الذي يتسم به الفن الواقعي في مصر خلال السنوات الأخيرة . وهو المرتبط بشكل وثيق بقضايا العصر الآنية الملحـة ، والذى يشهد على التطور

وتوتر التوليفات اللونية كما تتفاعل . كاماً علـى التلاوين الحمراء والزرقاء والصفراء وهـى الغالبة فى لوحة إنجلـى فأـلـاطـونـونـ مع تعدد الألوان فى الشـعـارـاتـ والـلـافـاتـ التـىـ تـخـفـقـ فوق رؤوسـ المـشـارـكـينـ فىـ مـظـاهـرـ يـقـودـهـاـ عـربـىـ مـسـلحـ . ويـؤـكـدـ سـطـوـعـ اللـونـ عـلـىـ حـالـةـ الإـيـحـاءـ الشـامـلـ والعـزـمـ الرـاسـخـ لـدىـ الجـماـهـيرـ الشـعـبـيـةـ التـىـ تـدـافـعـ عـنـ حـقـهاـ فىـ الـحرـرـىـ وـالـاسـتـقلـالـ . وـفـىـ لـوـحـتـىـ عـزـيـزـ يـوسـفـ «ـلـينـينـ وـالـسـلـامـ»ـ وـ«ـلـينـينـ وـحـقـوقـ الـإـنـسـانـ»ـ تـقـومـ تـصـورـاتـ الرـسـامـ عـنـ الـحـيـاةـ الـمـسـالـةـ السـعـيـدةـ بـالـرـبـطـ عـلـىـ نـحـوـ رـمـزـىـ بـيـنـ نـمـوذـجـ الزـعـيمـ وـنـمـوذـجـ الـمـرأـةــ الـأـمـ الـنـحـنـيـةـ عـلـىـ مـهـدـ طـفـلـهـاـ .

أما الأعمال الفنية لسعاد أبو أمين التي جاءت في إطار الأساليب التقليدية للرسم الديكورى المسطحـ المستوى فـتـتـمـيـزـ بـالـأـصـالـةـ الفـنـيـةـ . فـىـ أحـدـهاـ خـشـيـدـ السـلـامـ يـحـتلـ رـسـمـ صـدـرىـ يـمـثـلـ لـينـينـ الـمـكـزـىـ فـىـ التـكـوـينـ وـكـانـهـ مـطـرـوـقـ عـلـىـ خـلـفـيـةـ ذـهـبـيـةـ مـنـ سـنـابـلـ الـقـمـمـ النـاضـجـةـ . وـتـقـولـ الـفـنـانـةـ إـنـ هـذـهـ الـلـوـحـةـ تـعـكـسـ الـجـهـدـ الـلـيـنـيـنـيـ الـعـظـيمـ أـمـامـ الـبـشـرـيـةـ ،ـ وـنـضـالـهـ مـنـ أـجـلـ عـالـمـ عـادـلـ لـكـلـ شـفـيـلـةـ الـأـرـضـ(١)ـ .ـ وـكـذـلـكـ يـأـتـىـ الـبـنـاءـ التـكـوـينـيـ لـلـوـحـةـ أـخـرـىـ عـلـىـ شـكـلـ سـلـسلـةـ مـنـ صـورـ الـزـعـيمـ تـشـكـلـ درـاسـةـ لـينـيـنـيـةـ لـلـرـسـامـةـ الـمـصـرـيـةـ

إلا أنه في أكثر المراحل مسؤولية في التاريخ حافظ في مصر على وفاته لتقاليد الواقعية ، وعلى طابعه الأصيل أيضاً . أما أفكار التطلع نحو الحرية والشعور الوطني والعدل الاجتماعي والمساواة في الحقوق فإنها لم تكف عن كونها عناصر هم وقلق بالنسبة للفنانين من مختلف الأجيال- من مختار وحتى فنانى الاتجاه الواقعى الشبان . وعلى الرغم من التأثير المحدود للحداثة التي نالت الدعم من جانب بعض أوساط الانجلجنسيا البرجوازية ، فإن الواقعية بالذات كانت دوماً وستبقى النهج الإبداعي الأكثر فاعلية وخبرة لدى العديد من الرسامين والنحاتين والجرافيكيين المصريين .

أما الخواص المميزة للفن المصري في العصر الحديث وسعيه نحو العرض الصادق للواقع الحقيقي ونحو البحث الجاد عن الوسائل التعبيرية المتفردة فقد وجدت جميعها إنعكاساتها في أفضل أعمال هؤلاء الفنانين . ويؤكد تاريخ تطور المدرسة الفنية القومية ليس فقط على مجرد سلسلة معقدة من الأخطاء ، وإنما أيضاً على اجتيازها والدأب على تذليلها والبحث المثابر عن الطريق الخاص في الفن .

إن الأخطاء الأساسية وعدم دقة التقديرات على طريق التطور الفني

اللاحق لوجهات النظر الديمocrاطية بين الانجلجنسيا المبدعة في البلاد . وتنويعها بخصائص النمو الفنى القومى فى البلاد كتبت مجلة «روز اليوسف» : الثقافة العربية المعاصرة تمر في تطورها بإحدى أعقد المراحل: حيث تسعى كأنما لامتلاك نفسها واستيعاب التراث وإثراء تقاليد القرون الطويلة ، وأخيراً التخلص من الجوانب الضعيفة العديدة . وفي الوقت نفسه يمكن الإحساس فيها بقوة بالنزوع نحو الاقتراب من الثقافة العالمية والتعبير عن وجهات نظر وقضايا وهموم المرحلة الراهنة دون فقدان الطابع القومى(١١) .

منذ زمن ولادة الفن المصرى المعاصر فى أوائل القرن العشرين ، مر هذا الفن فى تطوره بطريق صعب . وعلى امتداد عقود من السنين تراكمت تقاليده الواقعية المرتبطة بنضال الشعب المصرى من أجل الاستقلال وإعادة بناء المجتمع على أساس ديمقراطية . وصعوبة هذا النضال التى تنتوى من التصرفات المعادية من جانب الدول الإمبريالية والرجعية المحلية كثيراً ما سبب الانشقاق فى صفوف الفنانين التشكيليين وعرقل تضامن قوى البلاد الإبداعية وتلامحها وهو ما يمكن رؤيته على سبيل المثال فى التطور الفنى خلال الأعوام الأخيرة .

ويرى فنانو مصر التقديميون أن حل تلك المشاكل وغيرها من تلك التي يملئها الواقع والزمن والعصر من أولويات واجبهم الوطني . حيث أن أهمية فنهم المفعتم بالإنسانية وحب الحياة تتجاوز حدود الإبداع القومي - المحلي إلى ما عدتها . وفنهم هذا يتجاوب أيضاً مع المساعي الديمقراطي لجميع الشخصيات الطبيعية في ميدان الثقافة الفنية المعاصرة .

لأتزال غير محلولة تماماً وحتى في الوقت الحاضر أيضاً . والرئيسى منها - النقل الميكانيكى للتقالييد القومية وتقليد نماذج النزعة الشكلية الغربية - تلك التي تضفى على أعمال بعض الفنانين إما سمات الانغلاق المحلى - الأقليمى ، وإما على العكس جميع خصائص الحداشة الكوكبية البعيدة تماماً عن الفصوصية القومية . لأن تطور الإبداع الطبيعي يتطلب الرابط بين الفن والحياة وهو الأمر الذى يطرح اليوم على فنانى مصر مهام جديدة .

هوامش

- ٥- من حديث مؤلف الكتاب مع جمال السجينى . القاهرة ، يناير ١٩٧٢م .
- MOHAMED EWISS KUNSLER-٦
- DER GEGENWART. DRESDEN, 1960.
- ٧- من حديث مؤلف الكتاب مع محمد عويس . الاسكندرية ، فبراير ١٩٧١م .
- ٨- انظر مجلة «الذاب الأجنبي» ، ١٩٧١ ، العدد ١.
- ٩- هذا المقطع مأخوذ من مقال : يفجىنى بريماكوف . بالابرة والفرشاة - جريدة برافدا ١٩٦٩ ، ٢٦ يوليو .
- ١٠- نفس المرجع .
- ١١- أ. المجازى . «الثقافة المصرية فى مرأة الزمن» . مجلة ما وراء الحدود . ١٩٦٨ ، العدد ١٢ .

- ١- هذا التقسيم يرد على سبيل المثال فى كتاب :
- H.SAID CONTEMPORARY ART IN EGYPT. ZAGREB , 1964.
- ٢- يقوم بـ . فيمارن بتناول هذه القضية فى مقاله «إشكاليات الفن فى الجمهوريات الوليدة بآسيا وأفريقيا» . مجلـة الفنون ، ١٩٦٦ ، العدد ٢.
- ٣- هذا المقطع مأخوذ من مقال : لـ . كوزنيتسوف البطل - إنسان العمل - جريدة برافدا ، ١٩٧١ ، بتاريخ ٢ يناير .
- ٤- هذا المقطع مأخوذ من مقال : جـ . سبيتسين الفرشاة التارية لإنجى أفلاطون - جريدة الثقافة السوفيتية ٢٨ مايو . ١٩٧٠.

صدام الحضارات . . . ومال متحركة

محسن فوجانی

صياغتها لمادة الحضارة في القرن التاسع عشر . وبطبيعة الحال ، فقد سيطر على الموقف مدخلان مناسبان : البيئة ، السلالة ، وذلك لكشف معخلة التفاوت الثقافي بين مختلف الجماعات البشرية بوصفها أولى القضايا الثقافية الجادة .

ثم إن "السلالة" لم تحل مشكلة فروق المستوى الثقافي من تناحيتها ، وـ "البيئة" لم ت分成 نقاط التشابه الطبيعي : (الفنون الطبيعية لم تفسر ظهور حضارات موازية لكل من وادي النيل ، ودجلة والفرات ، إذ لم تعاملها أو توازيها حضارات بازغة في وادي الأردن وريوجراند على التوالي)

وباختراق التفسيرين ، انتفتح الباب تلقائيا نحو الأساطير ، وتم تفكيك وجهة النظر بالتدخل التاريخي ، خصوصاً أنه كان يناسب

في موضوع الحضارة ، يستطيع أي إنسان أن يشكل لنفسه وجهة نظر ، وليس من المستبعد تماماً أن يجد الناس ، كل الناس ، طرق اقتراب مناسبة من هذا المسرح الكبير . والموضوعية هنا ، شرط متعدد - غالباً - لطبيعة المزاج الإنساني ،خصوصاً أن المركب الحضاري يشمل ، في جانبه الثقافي ، عناصر : الدين والفن واللغة ، والعادات . لذلك ، فتقدير الحقائق - ثقافياً - يتلوّن بلغة الخطاب ، ومستوى المتحدث WHO'S SPEAKING - على حد تعبير جون توملينسون (١) - أضعف إلى ذلك حداثة الطرح الأنثربولوجي عموماً ، والذى ظل - وتقريراً مازال

- يحمل ظلال تأثير الثقافة الأوربية الحديثة على الثقافات الإنسانية البدائية ، على كل الغرباء الآخرين outsiders . وبالطريقة التي تمت

× تعليق هام على النظرية ، بمناسبة صدور الترجمة العربية لها .

المنظور الغربي في رؤية الحضارة كوحدة كاملة Totalite وكان قالب التاريخ الرومانى يحدد مفهوم الحدث التاريخي المنقضى الذى ساعد على الرؤية الكاملة ، لكنه لم يفسر الظاهرة الإنسانية الأوروبية بمقاطعها الزمانى والمكاني (هنا والآن) ولفترته ما ، صار ذلك بالضبط هو مأزق الموضوع الحضارى فىتناول الغربى ، خلاصة أزمته التي تمثلت فى :

أ- افتراضات غير يقينية للبدائى ، تمخضت عن مقوله " الأنماط الرمزية " كاشفة لأنماط بغير قوانين (دا ، ريفانز برييتشارد).

ب- تاريخ قديم موثق ومسجل ، الحضارة مادته بوصفها زصفر وحدة من الدراسات التاريخية (٢) لكنه رابط أحداث ، مهمته تأويلية لافتيسيرية .

ج- حاضر تأملى وتطبيقى ، تشتبك فكرة الحضارة فيه مع حقائق واقع الغرب السياسي فى منتصف القرن ، حيث يتم استدعاء الفكرة الانفراطية - العاجزة أصلأً - لتقدير على عجل ، غطاءً علىياً - بل وقدراً على تحديد العلاقة مع شعوب المستعمرات .

وفى وقت بدا فيه للغرب أنه لا يستطيع أن يسود العالم سياسياً (٣) برزت ضرورة التأسيل العلمي للموضوع الحضارى ، لكن تلك - تحديداً - كانت هي المعضلة الكبرى التى واجهت المشروع النظري كله ، ليبقى رهين الموقف

التعريفى المتعدد بين محاولة صياغة النتائج فى قانونية علمية صحيحة وسابقة وبين التردد على كل اتجاهات الرأى التاريخية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والجغرافية ، بل وحتى السياسية (دا . جمود قوالب التفسير فى الأنثروبولوجيا السياسية) على النحو الذى نراه فيما يمكن تسميته بـ " نظرية صدام الحضارات عند هننجلتون ، ونموذج صياغتها الذى تضمن محاولة التجريد وصولاً إلى صياغة علمية مشفوعة بدعم مكانة العلم فى الحضارة الغربية . ولفترته ما ، جرت محاولة صياغة الدراسات الحضارى على أساس النتائج المتبلورة فى الميدان البيولوجى (٤) ، ومنها انحطفت بزاوية مائلة على الاجتهاد السيكولوجى ، وفي طاره ، حاول فرويد (سيموند) أن يفسر الثقافة بمقدمة المكونات السيكوبولوجية الكامنة فى أعماق الطبيعة الإنسانية ، تلك التى يعيت هاجساً ملحاً فى الخاطر الغربى ينزع إلى تقديم غطاء مقبول لـ " تنوع الثقافات " . وكانت رؤية " فرويد " تعكس لوناً من التأملات التطورية التى فات أو أنها ، إذ لم يكن مقبولاً وقتها أن يقال بافتراض تنوع النضج فى الحضارات بتصور أن الشخصية البدائية للحضارة معادلة للشخصية الطفولية ، ومن ثم ، لا يعود محتماً أن تصل جميعها إلى مرحلة متكاملة فى النضج . ورفقت وجهة النظر بعنف ، وبوصفها قد تجاهرت البيئة

عليها وبموجبها استدعاء الموضوع
الحضاري الذي جاء هو الآخر:
١- متأثراً بقسمة (الغرب /
الآخر) لينتزع ثانية (الثقافة /
الحضارة). ورغم التمييز ، بدرجة
ما ، يحتمل قدرأ من التوهم
والغموض بازدواجيته المستوحاة -
ربما - من المعاشرة الخامنة بين
الروح والمادة ، الأفكار والأشياء ..
وفي صيغتها الالمانية ، فقد شاعت
التفرقة ، وكان المضمون وقتها
جماليًا ، نشأ في أجواء القرن
الناتس عشر ليعطى للثقافة معناها
من "التقدير الفكري الذي يتحصل
عليه الفرد أو الجماعات الإنسانية
بصفة عامة" (٥) أما الجانب المادي في
حياة الأشخاص والمجتمعات فقد
أفرد له قسمة (الحضارة) ، وهو
التمييز الذي يرفضه هننتجتون
زاعما الرفض العام له خارج ألمانيا (٦)
هكذا .. في المطلق! (٧).

٢- ثم إن الثنائية اتكات بعنف
على نقطة ضعف كامنة في المادة
الحضارية ، بقيت محتواها فيها منذ
أن ارتبطت به "الاجتماعي" الذي
ساهم هو بنفسه في أن يشطرها إلى
نصفين ، أحدهما : كان يجادل مع
إيفانز بريتشارد حول تركيبها في
النسق الخلقي والرمزي الاستعاري
باعتبارها موضوعاً للدراسات
الإنسانية ، والأخر: مع "راد كليف
براؤن" وهو يرجع إخضاع المجتمعات
الإنسانية لعيار الدراسة العلمية
بعقدهم النسق الطبيعي ، بهدف
استنتاج قوانين تسمع بالتنبؤ في
قالب نظرية وظيفية.

"الاجتماعية والثقافية ، وهاجماها"
فرانز بواس "مارجريت ميد" ،
ومن حينها ، صار وراء كل افتراض
علمى مبتسر للحضارة سيميوند
فرويد ، وخلف كل نأويل فلسفى
كقيمة نظرية فرانز بواس
ومارجريت ميد.

وفي العق ، لم يكن كل "فرويد"
خطا ، كما لا يعد فرانز بواس متحدثاً
بكل الحقيقة . ذلك لأن نوافذ
الغرب " كانت تتطل باستمرار على
مجتمعات " الآخر" الإنسانية ، وتراءاها
 أقل تطوراً وأبعد عن اللحاق برؤيتها
التقدّم ، إلا أنها ، بدت من جانب
آخر ، أقرب إلى الحاجات الأساسية
التي فقدتها الغرب بتأثير مصر
الصناعية فيه وبطفيان " ماديتها
الشقيله" التي تركت الآخرين
ببراءتهم الفطرية .. واحة التمّحّر
الأدمى وأهل الخلاص الحضاري
المنتظرا

لذلك ، كان المطلوب ، توفير حدود
رؤى حضارية للعالم تتسع لأثنين :
واحد هناك ، بدائي ، فقير متخلف ،
لكنه احتياطي الإنسانية الباقي ،
خامة حضارة جاهزة للطرق
والتشكيل ، وبالتالي : مشروع
مستقبل والثورة لها أيضا جانبها
الفكري . والثاني ، هنا ، متتطور ،
حديث ومتقدم ، وبزعم التفوق فهو
يملك تصورات علمية جاهزة ومجرية
للحاق الآخرين الناهضين من غفوة
مواريثهم (المكون الثقافي) الراغبين
في اللحاق برؤب التقديم (المكون
الحضاري).
تلك ، تقريباً ،خلفية عامة جرى

على المؤسسات العلمية والجامعات في الغرب التضاحية باستقلالها التاريخي فداءً للامتحانات والإمكانات المادية وكيفَت نفسها طبقاً للأهداف والطموحات السياسية والاقتصادية التي شفّلتها كثرة نظم الانتاج والاستهلاك عن مراجعة بنود ثقافية في غاية الأهمية^(٤)، وفي خلاصة: كانت تعمل بأكثر مما تفكّر ، وتقيم بحسب ماستهلاك ، حتى صار من الممكن التضاحية " بالثقافي " مقابل " الحضاري ".

هذا الخضم الهائل والمتنوع كان يهدى صابباً على الشاطئ الأوروبي، تنوع هائل بحق امتدات به صفحات المادة الحضارية / الثقافية . وربما من هنا- للمقارقة - جاءت الصياغة الموقفة البارعة لتعريف " الثقافة " على يد الانكليزي " إدوارد تايلور "... ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف ، وكل القدرات والعادات التي يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع .

ودعك أيضاً من التفرقة بين " الثقافي والاجتماعي " ، فحتى " كلود ليفي شتراوس " نفسه كان يخلط بينهما (وليس هننتجتون وحده الذي يفعل ذلك) وذلك كله على النقيض من " روث بندickt " التي تجعل التاريخ معلماً دائماً للحضارة ، إلا أن تجربة الخلط هنا قديمة ، بدأت على يد المؤرخ الألماني Adelung (١٧٣٢- ١٨٠٦) وكان اصطلاح الثقافة عنده يشير إلى

ـ ثم ، ويتأثر الثنائيّة نفسها ، لكن من منظور غربي مزدوج (أوروبي / أمريكي) تداخلت فيه خصوصية التنوع الأوروبي مقابل كل وحدة ثقافية داخلة في تكوينه ، لتنتج هي الأخرى ازدواجية تعريف على مستوى (التعددية / الفردية) وصار مصطلح " الحضارة " يشير إلى مجموعة من الثقافات الخاصة ذات التشابه والأصول المشتركة - مثلها الأعلى حضارة الغرب ككل - ذات درجة عالية من التطور والتعقيد في التنظيم الاجتماعي (المعنى الشفهي المتداول لمصطلح " الحضارة ") أما الثقافة فترتبط بمجتمع معين محدد الهوية (فرنسا أو الولايات المتحدة مثلاً)

هكذا ، أنت ترى ، كيف كان الصراع في الحضارة قبل أن يكون خارجها ، وفي النتيجة ، أصبحت " القيمة " التي تتمثل فيها الثقافة ، هي التي تحدد " الاتجاه " نحو تعريف الحضارة .. لكن ، كيف كان ذلك بالضبط ؟

لم يكن لقرنين اثنين من الزمان أو أكثر قليلاً أن يلغيا كوامن دفينة في الوديان الغربي ، رسخت في / منذ بدايات علم الأساطير اليوناني بوصفه أصل ومنشا العلوم ، يتضح ذلك - مثلاً - في منهج البحث الاستشرافي بتركيزه على الوثائق والمخطوطات والنمسخ الأثرية المتحفية ، كواجهة صماء ، وليس باعتبارها مرحلة في مجتمع ما زالت له حياته المستمرة^(٨) ، ولقد يبدو ذلك طبيعياً في ظل ظروف حتمت

وصف عملية التطور الحضاري، ثم جاء كـKroeber-Kluckhun، فأمثلة، في معنى شبيه، وذلك باستعارة المصطلح من الفرنسية، فقط في القرن الثامن عشر أصبح المصطلح يستخدم بمعنى التقدم العقلي والاجتماعي للجماعة الإنسانية عامة، ثم انتقل مفهوم "الثقافة" من الألمانية إلى الانكليزية، وأصدر تايلور التعريف الأنجلو-ساكسوني للثقافة - السابق ذكره - ووصل الموضوع الحضاري تحت غطاء الأنثروبولوجيا إلى الولايات المتحدة، وهناك أخذ يعرف نفسه كعلم للثقافة - لكن وبتأثير ثنائية المزاج النفسي الأمريكي الشهير - انقسم إلى:

أنثروبولوجيا ثقافية مقابل أنثربولوجيا طبيعية.
وفي الولايات المتحدة وقد صار المجال الثقافي لصيقاً بالحدود الرمزية الجديدة التي كانت ملء السمع والبصر، ومع الإلحاح الثقافي للبحث عن قوانين علمية، كانت محاولات التوصل إليها في الجانب المادي "الحضارة" (وأنا هنا أستخدم تعريف هنريجتون لها) قد فشلت تماماً، استمرت الجهود، في الجانب الآخر الذي كان مهملاً في زوايا البحث الثقافي، لكنها وجدت نفسها وجهاً لوجه مع "البدائي" من جديد، وكان ويسلر Wissler هو الذي توصل إلى مقوله: "إن النمط الإنساني يمثل جزءاً من السلوك النطري للإنسان" - ولكن، وبمفاجأة

صادمة لمحاولة التأصيل العلمي... إن لكل ثقافة خطة ونمطاً، ولكل منها مضمونه الخاص أيضاً، هذا، ولا يمكن القاطع بالسبب المباشر في هذا التوجه: هل كان محاولة لتأسيس اتجاه أمريكي متعاظم أراد أن يثبت وجوده مقابل المدرسة الأنثروبولوجية البريطانية المتأثرة بدور كايم، والقائمة على تغليب "الجتماعي" على "الثقافي"، فاتكت الأروية الأمريكية من ثم على "الثقافي" باعتباره الحقيقة القائمة؟ أم لأنها، أي المدرسة الأمريكية، كانت متأثرة في محيطها الإقليمي، من واقع تجربتها مع القبائل الهندية الأصلية التي بدت مجتمعات مجزأة غير متماسكة، مما جعل دراسة ثقافتها أسهل كثيراً من تحليل بنائها الاجتماعي؟ أم لعدم وجود تقاليد قديمة تربط الباحث الأمريكي بدراسات حقلية مرئية تستفرق وقتاً طويلاً - كما هو الحال في بريطانيا؟ (١٠)

وأيا مكان، فقد تلقت "روث بندick" الصياغة الجاهزة، وشكلت منها الأساس النظري لفلسفتها: الأنماط الثقافية cultural patterns تكون في جوهرها نظرية بسيطة متماسكة، يقدر مراكنت تحريراً تولييفياً مركباً من: البناء النظري لمدرسة "الجشطالت" النفسية زاداً عليه مركب التقابل بين الشخصية والثقافة على أساس البعد الزمني (التاريخي) بالإضافة إلى وجهة التقبل أو الرفض

الاجتماعي لعمليات السلوك في إطار عملية المواجهة. وكانت النظرية، بالجملة، عرضًا مشكلة أكثر منها مشكلة تجميل وحصر وربط القالب النظري ببعضه ببعض. فالثقافة، ذات المائة وخمسين تعريفاً (حسب تقدير نقدي لـ كلاكهنون)، وبقى في علم النفس وأخرى في علم الاجتماع، وعلى كسر هامش الضئيل) لم تكن تملك أن تتحول في فضاء أبعد من ذلك، حتى أن "كروبر" أعلن، ذات مرة - في حسم للموقف : إن معرفة المصور والأشكال التي تخذلها الثقافة وكيفية أدائها دورها أجيده من محاولة فهمها من مجرد الحصول على تعريف مركّز عنها. (١١)

كما لم تتوصل الدراسة الثقافية المزعولة عن علم الاجتماع إلى شيء، والذي أنت به نظرية "الصيغ الثقافية" لـ بندريك كان في حقيقته تعبيراً عن السمة الحضارية باستخدام "الجسالات": النفسي، لكنها لم تأت بقوانين علمية وحسب تعبير أصحابها أنفسهم .. ليس في الثقافة قوانين محددة ، وإنما مسارات عديدة يغلب عليها اتجاه سائد ، أما المائة الأنثروبولوجية، فتقتصر على دراسة ثقافات جزئية معينة بدون تطبيق لأى خطة تطورية عامة ، وكل ثقافة تدرس على حدة .

وبالنسبة إلى مفهوم قصد إلى الموضوع الحضاري من البداية بغرض الوصول إلى تصور للتطبيق والتعميم القائم على معايير

مضبوطة بقوانين اختبرت وأعطت نتائج صحيحة ، صادقة ولازمة تجريبياً، فقد مثلت الخلاصة الصافية في المجهود التعرفي ، ليس فقط نقطة ضعفه الكبير ، بل وأوحت أيضاً بتقديرات متباينة في احتمالات التثبت من صدق النتائج ، وإن فلا أرض صلبة هناك ، إذ لا يوجد إطار ثابت واضح ومحدد لطبيعة وتركيب الموضوع الحضاري بعامة (الثقافة / الحضارة) ، فهكذا أزدهرت سوق "الانا" والـ "نحن" وراجت بضاعتها بغير مثيل وـ "الآن" ، ومن مجموع هذه الخلفية ، تزال نتمال نقطتين اثنتين فقط ، هما - في تقديرى - الأساس النظري لكتاب / المونوجراف : "صدام الحضارات" ، إعادة صنع النظام العالمي الجديد . وكما يلخصهما العنوان نفسه ببداهة : "أولاً : في "صدام الحضارات" أين ثقف هنا؟ ومن الذي يتكلم؟ وعن ماذا؟ ..

أ- منذ زمان ، كتب "أرنولد توينيبي" فصلاً من كتابه "الحضارة في الميزان" عن صراع الحضارات وربما أنه استشعر خطراً أو مسؤولية الإجابة عن الأسئلة الثلاثة السابقة - . ومع أنه كان يتكلّم على المادة التاريخية أصلًا ، والحياد هنا ممكن لأن الأطار يوفر قدرًا من الموضوعية - إلا أنه لجأ إلى حيلة أدبية بارعة وقفز في الخيال إلى المستقبل البعيد (سنة ٤٠٤٧) ميلادية ليعالج واقع الغرب (سنة ١٩٤٧) لكنه ظل يعرف نفسه كباحث غربي "أنجلوفوني"



يتحدث عن الحضارة الغربية
بالصوت التاريخي: تطور زمني -
أصول - عوامل مؤثرة في التطور ..

ب - ضممير المتكلم في المادة الثقافية يكتسب أهمية قصوى ، ولنى حالتنا هنا ، فالكاتب أنجلوفونى - باعتبار المركبة البريطانية - وكتابته بالانكليزية يمكن أن تفيد فى معنى ما ، ممارسة لسلطة الوعى بالإثابة عن الآخرين ("نحن" الكجرى ، مقابل "هم" بعبارة هنتنجلجتون) ذلك أن الكتابة بالانكليزية - والترجمة عنها - تقع فى مركز مهم وبارز فى مستويات العرض والتلقي والمراجعة والتعليق ، شأنها شأن المستوى الأكاديمى الغربي فى الوقت الحاضر .

جـ- وعن ماذ؟ لأننا إذا افترضنا أن الموضوع الحضاري يرمته لم يهتد إلى تعريفاته الواضحة ، ولم يتوصل منها إلى قوانين وقواعد لازمة وصادقة بالنسبة للجميع ، فما هو المقصود حقاً بالحضارات - مفردة أو جمعاً - بقطاء مادي أو دوح ثقافي

ـ حتى أنتى سيعي بيتها المدراء
وحتى لو أخذتنا بمهامه
هنتجتون للحضارة ، باعتبارها
البيانات الثقافية الرئيسية في
التاريخ الانساني ، بالمعنى الواسع
الشامل لبيانات ثقافية أصغر وأقل .
فالتمييز يبقى قائماً ولادفعه
قوله: إن الممارسة والثقافة كلاهما
تضم المعايير والقيم والمؤسسات
وطرائق التفكير المكتسبة كميراث
ـ تقليدي (١٢) فهذا - بوضوح

تعريف أرسطى ، لوناً ورائحة ، يتطابق مع الرؤية الأرسطية القديمة للدولة العالمية ، لكن ، فقط ، بقليل من هامش تأويلي يقترب من اجتهاد "توما الأكويوني" الذي يخضع فيه أجزاء الثقافات الفاعلة في تعاسك كل حضارة لا يتجرأ . ولأن هننتجتون يضع المسألة الحضارية بكاملها في كفتين : الغرب ، والآخر ، فقد كان مناسباً أن يستعير للغرب فيه مشروع توما الأكويوني ، كما كان يتطابق فيه القلب المسيحي (في "نحن الكبار") مع الأطراف الرومانية ، وتبقى للسياسة صدارتها فوق القلب اللاهوتي (الثقافي عموماً) تأسيساً على أن الدين أهم عامل بين العوامل الموضوعية التي تعرف الحضارات بحسب زعمه (١٣)

ويندك من أن الموضوع كله ، يعيد إلى مقولات قرون وسطى ، فلو كان مطلوباً حقاً أن تتصور محددات الثقافة والهويات والكيانات المضمارية بوصفها تشكل أنماط التمسك والتفسخ والصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة (والتحديد الزمني هنا يتقطع مع الشفافي بغير مرجعية واضحة) فالهمة الأولى ، إذن هي أن نضع تعريفاً معلوماً جاماً مانعاً ومحدداً لـ "الحضارة" وكما ينبغي أن نفهمها في هذا الشطر الزمني ، وإلا فغياب الدقة هنا ، بعلمية الحساب الديكارتي الصارم ، يدع الفرصة لكل كيان حضاري يعرف نفسه وفق شروطه ، مما يخلق مسارات مبهمة

تتقاطع عليها حدود الخصوصيات الثقافية ، التي قد تبلغ في تنوعها : تركيباً ، وطبيعة ، ودرجة تطور مبلغاً شديداً للتبابن ، يعطى في إجماليه الأخير أكثر من متظور وسياق لما يسمى بـ "المدام الحضاري".

* فمن متظور غربي مطلق - مثلاً - كانت "البيئة العالمية المتغيرة" هي التي دفعت إلى الواجهة بالاختلافات الثقافية الأساسية بين الحضاراتين الآسيوية والأمريكية (١٤) ، وهي اشارة تعنى قيام "حالة" صدام حضاري بين آسيا والغرب ، وبالافتراض الأمريكي في قلبه بأن قيمه ومؤسساته صالحة عالمياً بامتلاك القوة لتشكيل السياسات الداخلية والخارجية للمجتمعات الآسيوية (بالمفهوم الكتلوي للحضارة عند هننتجتون).

* بينما أن نموذج المدام ومن متظور آسيوي (لناخذ الصين كنموذج مغاير) يكون قد وقع فعلاً وانتهى - كموقف وليس كحالة صراع حضاري متكررة ولازمة داخل إطار الأمة الصينية، منذ حرب الأفيون ، انتقلت به الأمة نفسها إلى محور ثقافي إقليمي (القديم / الحديث) يوازي المحور الخارجي (صيني / غربي) ومررت على مساره الزمني بحلقات : رأب مداع وطنى ، تصايل ومحاصرة ، ثم ، وبعنف ، تغريب كامل ، ثورة ثقافية ، ثم بنية ثقافية للمواءمة النوعية ، وأخيراً جداً من تنوعية إلى مركزية واحدة مونيزم *monism* باصرار ،

حيث حديث الساعة الثقافي "يشتد حول كونفوشيوس جديد (١٥)" في Renaissance جديد في رينسانس جديد إضافة ما.

* أيضاً ، ومنتظرون الاتجاه الأنثربولوجي للصيغة الثقافية (بنديكت) يصبح من الممكن رؤية النموذج الصيني نفسه كمسار لكيان ثقافي متميز ومستقل حيث الشخصية المضاربة للصين ، بالمواومة ، والانتقاء ، والتقبل الاجتماعي ، شكلت نمطاً فريداً . ويبدئي مأزق هننتجتون ، هنا ، من ناحية اعتماده على العنصر الديني كمراجع هوية حضارية ، ذلك أن الكونفوشية الصينية ، وفي قلب النمط الآسيوي للإنتاج - والثقافة ضمناً - لم تكن تمثل ، بمعنى صريح ، بطريركية دينية أو روحانية إكليروسية - كما هو الحال في الدين الغربي - فقد بقيت الكونفوشية ، تقليدية سكولاستية إقطاعية بمثيل ماهي فكرية أيضاً .. قل "علم" الصين بروحه الآسيوي العائلي أو الجماعي ، مقابل التنظير الغربي التابع من الفرد بوصفه المادة الجوهرية للقالب الليبرتزي الشهير Leibnizian "monad" ولطالما كان "المجتمعي" Community في الصين يخلق لنفسه دائرة فكرية تحمل طبائعه ، والكونفوشية هي مركزها الفايل (كانات الصين - ككيان فلسفى - خزانات تاريخياً لل الفكر والمعرفة ، حتى أسوارها الحصينة وأول اختراع للورق والطباعة ، مجرد تعبيقات تربط سياق المعرفة بحدود الأمن

التقليدي كتحصين ضد خطر الابتلاع والقهر الخارجي.. إلخ) لذلك ، تتقى رؤية "حالة" الصراع في إطار التعريف الحضاري بالعنصر الديني ، ويبقى " موقف" الصدام موجلاً عند نقطة ما في المستقبل.

× بيد أنه ، ومع الميل الأمريكي لعدم الثقة في الحكومات - بتعزيز هننتجتون - وعلى فرض إمكان استغلال مصادر الصراع المحتملة في التركيب الحضاري - الآسيوي - فما الوسيلة السحرية التي تستطيع بها ترتيبات غربية أن :

١- تضع المجتمع خارج الدولة . ثم

٢- تعطى دوراً فاعلاً لدولة مركز في حضارة الشرق الأقصى (الصين تتمثل الكونفوشية فيها)

وجاهة الفرض تكمن في أنه يستغل ببراعة قضية الصراع القديمة بين المبدأ السماوي والرغبات الإنسانية ، تلك التي تحولت فيما بعد إلى ثانية صراع قوى اجتماعية فوق فردية ، مقابل وعلى بالذات تاهض من جديد (يعني بما يساوى في المجال السياسي : حق امبراطوري ، أو توأراطي ، مقابل حق طبيعي إنساني) ، لكن مشكلته أيضاً أنه يعرض تكافؤات الدولة (القوة - السلطة) للاضطراب ، بل إنه يقلل كثيراً من اهتمالات فاعلية الدولة / المركز - هنا - خصوصاً إذا وعيينا أن صعود قوى جديدة إلى السلطة وتخليها عنها - في حالة

أقصى الشرق الآسيوي - يجري غالباً بطريقة وثيدة وبصورة غير

محسومة ، ذلك طبعاً مالم يكن في جمعية الغرب " تصوراً فلسفياً مناسب يهز جدار الكونفوشية بعنف ، إلى جانب " فكرة حقوق طبيعية ملائمة تتمثل الصين مجدداً من وضعيّة "Status" إلى عقد Contract" (لكن هل عندهم في الغرب " دارون " آخر بنظرية نشوء وارتقاء حديثة !؟)

ولقد يكون هناك ، ما يمكن تصوّره باعتباره " مراجعاً " حضارياً ، تداخل حلقاته على متصل حضارى ، حتى تصل في نقطة منه إلى حالة " صدام " ، لكن تنوع طبائع الأقليم - ثقافياً - تنتج بدورها مواقفها التصادمية من روى مختلفة تظل قواعدها مبعثرة في غياب نسق معياري صارق وصحيح ، وهو ما يبدو خيالاً غير قابل للتحقيق ، إذ يستحيل - نظرياً - ضبط الكتلة الثقافية الإنسانية وفق استراتيجية تطور (حضارية - اقتصادية - سياسية) واحدة و شاملة ولازمة في نتائجها باستمرار .

ثانية - وانين التفاهم الحضاري

أ- ولو أن رؤية " الصدام الحضاري " كما قدمها هننتجتون تعطى أسباباً للخصم من حسابها ، بتهافتها وضعف نسيجها العام من الناحية المعرفية ، إذ توفر فرضاً هائلة للشك في طبيعة الصدام ومفهوم الحضارة ك موقف أساسى Fundamental attitude وبالاضافة إلى هذا ، تطرح النظرية - عرضاً - حالات وموافق للصراع

المطلوب عند هننتجتون هو: التعلق Succession بغير انحناءات أو Petsistence انقلابات حادة Severe Alterations . لكن تلك مسألة تشير شكوكاً ، إذ تتطلب إطاراً يسمح بتوفير حركة نشيطة متبادلة بين تفاعلات الحركي السياسي وفضاء الموضع الثقافي ، وهو الأمر باللغة الحساسية الذي يعيد إلى اتجاهات التخصص الجنسي والسلالي في مادة علم السياسة وأقربها إلى الذهن المقولات الالمانية في منتصف القرن بتجاربها ونتائجها الجريئة (را. كتابات د. Dolf sternber- (ger) (١٧)

ب - أما بمحدد دولة المركز الحضاري (فالأسئلة هي : كيف يكون شكل هذه الدولة -) مركز حضارة ؟ وهل تكون كذلك بصفتها السياسية ؟ لكن كيف ؟ ومن أى مدخل ؟ في النظرية : يبدو ذلك مستحيلاً ، في النظم: أكثر استحالة ، فقد كانت الدولة من البداية ، منظمة المنظمات ، ذلك الكوربس الروماني العتيق ، إنها - هي الأخرى - تقف خارج الـ "نحن" ، خارج ذاتنا ، بحسب تعبير سيغفريد Andre Sigfried صحيح أنها تدخل في علاقات قانونية خارج نطاقها وترتبط بعلاقات مع منظمات أخرى ، لكنها ، بطبيعتها ، متباوzaة للأجزاء المكونة لها - ولو أخذنا في الاعتبار تأكيد هننتجتون في مقدمة كتابه بأن نظريته لا تعد دراسة في علم الاجتماع

الحضاري . في سياق تطور دولي ، تقوم فيه دول مركز (حضاري) بدور بارز ، وقد نمضي معه إلى النهاية وهو يتصور إطاراً للتفاهم ، تفادياً لوقوع حرب حضارية رئيسية بين الحضارات (لم يتضح بدقة : شكل وطبيعة أدوات ومدى تأثير ما يسمى بـ حرب حضارية وإمكان تطورها .. فلنختيل ذلك .. كل حسب طاقته) وتصوره يشتمل على قوانين ثلاثة :

١- قانون الامتناع Inter - e ta tique بالاحجام عن التدخل في صراع الحضارات .

٢- قانون الوساطة المشتركة Su - pra - etatique لاحتوا حرب الحضارة .

٣- قانون العوامل المشتركة Trans - etatique: التوسل بالقاسم المشترك الثقافي ، الحد القيمي الأمثل بين الحضارات (١٦)

والشكلة الأساسية في المبدأ النظري لهذا الاقتراح أنه يركب حدود الموضوع السياسي على خضم كيان حضاري لم يصمد بعد لرجعية تعريف واضحة ، شأنه في ذلك شأن المنهج القديم الذي جرب وضع الأنساق السياسية داخل أنماط / نماذج ثقافية مثل : المجتمعات البدائية - الدولة / الأمة ، المدينة / الدولة .. الخ ، واعتبر ذلك الربط في الأنثروبولوجيا السياسية بين علاقات نسق سياسي متفاعلة ونماذج استاتيكية مسبقة ، خطأ علمي غير مقبول .

والمفهوم أن ميكانيزم النمط

الأخيرة هي ابنة الهيئة Sodalitas الرومانية، لكن بعلام حديثة، وما كانت لتتجرأ على التصرير برأيها جهراً، والخروج من إسار مدرسة القانون الخاص (را. الفقيه القانوني الألماني لاباند Laband) إلا على يد جورج بيرود George Burdeau، وتحت عباءة القانون الدستوري الهاوب تحت جنح الليل من جبروت العلوم القانونية، خرجت إلى الوجود "السياسة" ابنة القانون البكر، كعلم دولة (را. مدرسة لوفان L'ecole Lovanienne) الدولة التي يتتبّلها هنّتجتون بالبقاء كياناً سائداً في الشّرخ العالمية، والتي ستساعده على إملاء مطالبه لعل الآخرين بالرّضوخ طواعية: للنظام والقانون .. كيف ستعرف هذه الدولة نفسها في إطار المادة الحضارية التي مازالت موضوع انحيازات روئي ووجهات نظر .. مجرد أفكار سائلة، امثاليها يبقى موضع شك (برايس بنديك) إن لم تكن مداخلها منقسمة على نفسها وغامضة (أ. فيبر).

وعموماً، فال موقف التعريفي الهاوب يترك آثاراً تهدّد تركيب النّظرية واستدلالها الشكلي ويقود إلى اجتهادات، أنصاف الحقائق وارتياطات تحليل جزئية تبدو متعارضة مع الحقائق . وعلى مستوى التفاصيل العادلة، فقد وقعت كتابتها في منزلتين :

١- مصادر الضمير الثقافي المطلق، بطن احتواه ككيان امثالي، والحق ، أنه لا يضيرتناول

فالاستنتاج الطبيعي والمبادر هنا ينطّرق إلى وضع المجتمع خارج الدولة، وهو خطأ فادح من الوجهة العلمية، حيث يشدد على مفهوم السياسة بوصفها ممارسة للسلطة ويجردها من أهم بناءين لها: الشرعية والجنسية بما يحملانه من انتيماءات حضارية ، في حين أن هذه الانتماءات ، عضويًا ، هي سنداتها الأصيل في الترشيح لدور الدولة المركزية حضاريًا (!!) لذلك تنشط التساؤلات والشكوك حول طبيعة تلك الدول الحضارية ، ومدى ملاءمتها ، أصلًا ، لاستيعاب المحتوى الثقافي ، عمّا بان اليقين الثقافي - nucleus بطاقتها الثقافية cultus وتجربة تحديها الطويل وتجددها عبر خامة الثقافة الشعبية الباقة المكتنزة لإمكانيات البقاء الهائلة في طياتها تنبع كثيراً في إعطاء مكملات ثقافية ظاهرية ، توحى لكثيرين باماكن التأثير فيها بالتعديل والانتقاء والتغيير . هنّتجتون نفعه قال .. الثقافات تتغير وهي مسألة تحتاج إلى مراجعة دقيقة .

ولأن هنّتجتون يتصرف في مادته كاستراتيجي ، يحدد موقعه على خرائط ، ويرسم اتجاهاته بأنسهم بارزة ، فقد وقع في شراك الوهم بامتلاك مقدرة التحكم والتوجيه مستنداً على أرض صلبة (قانون - نظام) . لكن المأذق الفعلى ، يقع في ظلال الفروق الباهتة بين المادة الثقافة وعلم السياسة ، وتلك



المبتكرة لتجنب حرب رئيسية في
الحضارات مستقبلاً وهي: الامتناع -
الوساطة المشتركة - العوامل
المشتركة . والمشكلة في هذا التصور
أنه يضع إمكان فهم الصراعات -
بحساب السبع أو ثمانى حضارات -
في زاوية يصطدم فيها مع قانون
العوامل المشتركة ، الذى يناسبه
تقدير ١٨٤ دولة كحد أمثل مقبول
لمفهوم التعددية التى تثير نقاط
الالتقاء الممكنة بينها ، لكن المأزق ،
أن كلاً الحسابين لا يثبتان فى مواجهة
قانون الامتناع الذى يناسبه تقدير (١)
دولتين) اثننتين ، أو بتقسيم جغرافى
ـ شرق ، غرب ـ . معنى ذلك ، أن
مائة وأربع وثمانين دولة تثير
التقاه المشتركة ، ستضطر جميعها
إلى التراجع - أو الانتحار .. دفعه
واحدة - إذا ما فرض قانون الامتناع
نفسه حلاً مطلوباً ومثالياً على
الساحة الحضارية ، أو أن تضطر
جميعها ، أن تضبط ميراثها الثقافى
وميقاتها الحضارى ، على مؤشر سبع
حضارات رئيسية متتسارعة تتنتظر
كلها دولة أو اثنستان - بغير وزن
حضارى غالباً - فى هذا المحيط
المتشبع باحساسه الذاتى - ثقافياً -
لتقوما بتحقيق تفاهم مشترك (٢)
وفي تقديرى ، فالنظرية ، على
مجدها فى الرصد والتحليل
والتبؤ أضاعت بوصلتها الهادبة ،
وهي تتضع قدماً فى يابس الجغرافيا
السياسية ، وقدماً فى بحر الرمال
الحضارى المتحرك ، فبات الرصد
تكتيحاً لاستطلاعات التنبؤ التى
أعطت صوراً شائهة ، اختلطت فيها

ال الموضوع الحضارى / أو الثقافى
سوى أن نجعله هدفاً لمصلحة الأمر
المباشر ، فليس هناك أبغض من
كلمتى : " يجب " ، " لابد " ، وقد قالها
هنتنجلون كثيراً ، حتى بدت ثقيلة ،
غليظة فوق ماتحتمله نظرية
محترمة .. لابد أن تبحث شعوب
جميع الحضارات عن تلك القيم ..
 وأن تقوم بتتوسيعها (٣) والمفهوم
أن محاولة التوصل إلى مجموعة
من المفاهيم والتعرifications للقضايا
المترتبة بموضوع المصادر الحضارى
، والتى تقدم رؤية منهجية منتظمة
للظاهرة بتحديد العلاقة بين
المتغيرات بهدف التفسير والتنبؤ ،
وإن كانت تتطلب التحفظ والتحرر
، دون مجازفة التسرع بالحكم قاطعة
ونهائية ، إلا أنها لاتنفصل يداً من
المسألة تماماً ، وفي خاتمتها ،
بنصيحة غفران أو موعظة توبة ،
خصوصاً أن الكيانات الثقافية ،
 أجسام ثقيلة ضخمة نسبياً وقديمة
للغاية .. وفي الغالب فإنها هي التي
تعلى شروطها ونماذجها .

٢- التقديرات الرقمية المفترزة
لكيانات ثقافية متعددة ومت发票ة
القيمة فى توازنات تتوصل بالكم
وحده ، الأمر الذى جلب خلطاً شديداً
فى أكثر من موضع . فمثلاً ، نجد أن
التقدير الذى يضفى بالاقتصاد
الرقمى الشديد لحساب العقيقة
بغرض استيعاب الصراعات
الحضارية للتنبؤ بالصراعات
المستقبلية كاطار مرجعي لصانعى
السياسة ، كان يضطرب كثيراً مع
التصور الشامل فى القوانين الثلاثة

خصوصاً وأن التنوع الثقافي في صلب المادة الحضارية لا يرهن ببرؤية واحدة لتفصير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتلة والباقية فيه.

لاظرية هناك بالمعنى الحقيقي، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من متن شروحه، قيمته في موضوعه كمدخل للتأمل الفكري والاعتبار الفنى الجمالى .. قطعة من إبداعات النثر الأمريكى توقيعها أقرب ما يكون إلى اثنين من

عدسة الاستراتيجية اللامة بخيالات الكليرفويانس Clairvoyance .

وبالنسبة لكتابه استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صائبة لنتائج تدخل في حساب التعميم والتنبؤ ، فـ "صدام الحضارات" للمستر هنتنجرتون تظل تعطى قيمة كمدخل ومحاولة إلى شقها الحضارى من باب أحكام القيمة ، تضحي بالمعروفي مقابل الوجودى ، وتبقى أسئلتها وفرضها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعى أكثر ،

المواضيع

- ٨- القراء والتلير - إحسان تراقى - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥٩
- ٩- نفسه من ٨١
- ١٠- نظرية الصبغ الثقافية - دكتوراه - لفتحية محمد - من ٣٤
- ١١- نفسه من ١
- ١٢- " صدام الحضارات .. " هنتنجرتون - سطور - من ٦٩
- ١٣- نفسه من ٧٠
- ١٤- نفسه من ٣٦٥
- ١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٢ - ٢٩ - Yan Zhiu Wen Hua (بالصينية)
- ١٦- " صدام الحضارات " هنتنجرتون - سطور من ٥١٨
- ١٧- علم السياسة - مارسيل بيريلر ، ترجمة : أحمد حبيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٥ ص ٨٩
- ١٨- " صدام الحضارات ... " هنتنجرتون - سطور من ٥١٨
- ١- The discourse of cultural imperialism" J.Tomlinson . Printer Publishers ' Britain 1991 p. 73"
- ٢- الحضارة في الميزان . أرنولد تويني . ترجمة أمين الشريف . إحياء الترجمة القاهرة . من ١٩٧ .
- ٣- المدخل الفلسفى للأشرور ولوجيا البنائية - رسالة ماجister - عبد الوهاب السيد جعفر . آداب . أسكندرية / ١٩٧٥ ص ٨
- ٤- نظرية الصبغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد ابراهيم . آداب . أسكندرية / ١٩٧٥ ص ١٢٧
- ٥- التعبير العماراتي والمعمارى للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سعيد محمد - التخطيطى القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢
- ٦- " صدام الحضارات .. " صامويل هنتنجرتون - ترجمة : طلعت الشايب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩
- ٧- مدخل إلى علم الاجتماع العام - غنى روشه . ترجمة : د. مصطفى دنشيلى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

عدسة الاستراتيجية للأمة بخيالات
الكليرقيوينس Clairvoyance . وبالنسبة لكتابه استهدفت التوصل إلى نسبة تقدير صافية للنتائج تدخل في حساب التعميم والتنبؤ ، فـ "صدام الحضارات" للمستره هنتجتون تظل تعطى قيمة كدخل ومحاولة إلى شفها الحضاري من باب أحكام القيمة ، تضحي بالمعروفي مقابل الوجودي ، وتبقى أسئلتها وفروعها ومشكلاتها تقبل الطرح من جديد ، بدقة ووعي أكثر ، خصوصاً وأن التنوع الشفافي في صلب المادة الحضارية لا يرتهن برؤية

واحدة لتفسيير تطور السياسة الكونية ورصد تقاطعات الصدام المحتملة والباقي فيه . لأنظرية هناك بالمعنى الحقيقي ، وإنما عنوان أكبر وأخطر وربما أروع من متن شروحه ، قيمته في موضوعه كمدخل للتأمل الفكري والاعتبار الفنى الجمالى .. كقطعة من إبداعات النثر الأفريكي توقيعها أقرب ما يكون إلى اثنين من السردية الرواية ، الأولى : " انهيار الحضارة " لـ د. يوجيلبير ، والثانية " بعد مائة عام " لـ د. بيلامى كأشهر التوقعات الخيالية من مخلفات القرن التاسع عشر.

الهوامش

- ٨- التراث والتطور - إحسان تراقي - ترجمة : عبد الوهاب علوب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٦ ص ١٥٩
- ٩- نفسه ص ٨١
- ١٠- نظرية الصبغ الثقافية - دكتوراه - فتحية محمد - ص ٢٤
- ١١- نفسه ص ١
- ١٢- " صدام الحضارات ... هنتجتون - سطر " ص ٦٩
- ١٣- نفسه ص ٧٠
- ١٤- نفسه ص ٣٦٥
- ١٥- دراسات ثقافية - مطبوعات جامعة الشعب الصينية - بكين عدد ٣ - ١٩٩٦ ص ٢٨ - Yan Ziu Wen Hua
- ١٦- " صدام الحضارات " هنتجتون - سطر من ٥١٨
- ١٧- علم السياسة - مارسيل بريلو . ترجمة : أحمد حبيب عباس - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٩٥ ص ٨٩
- ١٨- " صدام الحضارات ... هنتجتون - سطر " ص ٥١٨
- ١- The discourse of cultural imperialism
J. Tomlinson . Printer Publishers Britain 1991 p. 73
- ٢- الحضارة في الميزان . أرنولد تويني . ترجمة أمين الشريف . إحياء الترجمة القاهرة . ص ١٩٧
- ٣- المدخل الفلسفى للأثير وبريجيا البنائية - رسالة ماجستير - عبد الوهاب السيد جعفر . آداب . اسكندرية ١٩٧٥ ص ٨
- ٤- نظرية الصبغ الثقافية - رسالة دكتوراه - فتحية محمد ابراهيم . آداب . اسكندرية - ١٩٧٥ ص ١٧٧
- ٥- التعبير العماني والمعمارى للاستعمالات الثقافية - رسالة دكتوراه - سهام أبو سعيد محمد - التغليط القاهرة / ١٩٩٥ ص ٦٢
- ٦- " صدام الحضارات ... " صامويل هنتجتون - ترجمة : طلعت الشايب - سطور القاهرة ١٩٩٨ ص ٦٩
- ٧- دخل إلى علم الاجتماع العام - غن روبيه . ترجمة : د. مصطفى دنشيل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ القاهرة ١٩٨٣ ص ١٥٩

قراءة في ديوان عبد الناصر صالح:

البحر بوابة الخروج

د. خليل عودة

عبر إرهاصات عامة في مواقف شعرية سابقة، فقد جاء هنا بشكل أكثر خصوصية وعمقاً، فالنشيد الذي يقدمه هو نشيد البحر، والقصيدة مطولة شعرية، مما يعني أن الشاعر وجد في هذا الموضوع مجالاً يمد فيه نفسه، ويسترسل بشكل يسمح له أن يعطي كل ما في عالمه الداخلي من تصورات فنية حول البحر، ويعيد الصلة بينهما، لا من خلال كلمات عامة يرددوها، وإنما من خلال مطولة تمت حباليها بين قلب الشاعر وأمواج البحر، وقد جعلنا الشاعر نعايش هذه التجربة بكل أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى والثانية بما تحمل من ذكريات وأحداث، هي امتداد الرحلة وزمن التجربة.

١- نشيد البحر (دلالة ومضمون)

يبعد الشاعر حديثه عن البحر بإشارة مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحساسيس عميقаً بعلاقة البحر مع الفلسطيني، فهو (بوابة الخروج)

عندما يواجه الشاعر واقعه، فهو يحاول من خلال هذه المواجهة أن يقاومه ويتنقلب عليه، خاصة عندما يكون هذا الواقع صعباً، كما هو الحال بالنسبة للشاعر عبد الناصر صالح، الذي يحاول جاهداً أن يعيده الحياة إلى الفراب الذي تحمله غربان الداخل والخارج، وهي تحلق صباح مساء فوق رأسه، فلا يجد أمامه إلا هذا البحر، يقدم له نشيده، ويستعيد مع أمواجه المتلاحقة شريط ذكرياته عبر رحلة معاناة طويلة، فالبحر يجدد في نفسه الأمل، ويعيد أسطورة البعث والتتجدد الذاتي، وهو من الرموز المستقرة في أعماق الشاعر، ربما لأنه يعيش معه ذكريات حيفا وياافا: «يساورك العشق - منذ الطفولة - للبحر».

وهو يشعر بملكية، ويستمد منه قوة إرادته، وسر برقايه، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن البحر مادة فنية رئيسة في أعمال عبد الناصر صالح الشعرية، وإذا كان البحر قد جاء

نفسه الذى يقرب ، والموت الذى كان
فى بيروت تصاحبہ عملية بعث
يتطلع إليها الشاعر عبر هذه
الدوامات التى تصيب بالدور ،
ولكتها لا تفقد توازنه:

أى بعدك البحر عن؟
يمقربنى البحر منك
وتقرب الأغنية.
ستموت لأجلِ؟
سأجحى لأجلِك.

والشاعر لا يريد أن يحمل
الفلسطيني فى خروجه مزيداً من
المعاناة ، وإنما يحاول أن يخفف عن
كاهله عبء الخروج ، وتعب الرحيل ،
ويensus عن جبيته عرق المعاناة التى
أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتتحمل
عبء القضية ، ومع ذلك يخرج من
حيث طلب منه أن يكون، وهى
مداخلة صعبة فى منظور الشاعر ،
ولكتها تسلمه إلى إدراك حقيقة
الموقف الصعب الذى يواجهه
الفلسطيني بعد الخروج:

ماذا تقول لمن عانقوك طويلاً
لتقطع بالسيف رأس الوثن
وماناً تقول لمن سلموك زمام

القضية

أعطوك مفتاح هذا الوطن
أدر وجهك الآن ، لا ترتبك
يا صديقي ،
فأنت ستندفع كالآخرين الثمن».
ويضيق الأمر بالشاعر عندما
يتصور الفلسطيني خارجاً عبر
بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيق ،

أمام النوارس والبوادر التى تتزين
برموز لم يكشف الشاعر عن
مضمونها ، ولكنها تحمل فى طياتها
أبعاد قصة الرحيل بالنسبة
للفلسطينى ، وهو لا يجد سوى بوابة
البحر التى كانت مخرجاً أمامه فى
مراحل شتاته التى بدأ فى يافا
وحيفاً ، وتواصلت فى بيروت «آخر
ما تستطيع الوصول إليه عيون
الغزة».

والشاعر ينظر إلى البحر كطرف
إيجابى فى صراعه مع قوى الشر ،
وقد عبر عن ذلك بشكل يعكس هذا
الإحساس فى نفسه، فهو يحتضن
الخارجين من بيروت ، فيرى فى ذلك
علاقة توحد وتواصل بينهما ، ولعلها
علاقة تفرد، فالفارس يخوض عباب
البحر وحده ، ويواجه المستقبل
المجهول وحده ، ويتحدى الخطير وحده ،
ولا يجد إلا البحر يتواصل معه ،
ويستمد منه سرّ بقائه وأسباب
قوته:

يا أيها المترجل فى البحر وحدك
أنتَ امتدادُ المكان
اشتدادُ الزمان
انشطار البراعم فى شجر لا
يعوت»

والبحر لا يشكل فاصلًا زمانياً أو
مكانياً فى منظور الشاعر الفنى ،
إنما هو حلقة وصل بين الخارجين
إليه ، والناظرين من حوله ، ومهـ
تنتوحد الفكرة ليزول التناقض القائم
بين الشئ وضده ، فالبحر يبعد ، وهو

البقاء، وهو على وعي كامل بابعاد التجربة التي يعايشها:
 «كل البلد بلادك
 ثبت خطاك على الرمل
 وأطلق مذابك برا
 وبحرا وجوا».

وهذه العناصر تشكل محاور في صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية، يوظفها في مواجهته الصعبة مع العدو الذي يبعده عن الأرض والوطن، ويدفع به إلى أحضان البحر، ليعود من جديد يتزوج مع المحبوبة.

«أهب البلد
 التحام النجوم
 الشواطئ»

والقمع.. واللاجئين

تعودت أن يقتلوني.. ولكن،
 تعودت أن أنتقى بالعبيبة».

وفكرة التوحد تعنى التواصل والاستمرارية، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التي يتفاعل معها في عمل مشترك يدفع به إلى تمثل أوسع وأشمل لعناصر الصراع التي يواجهها، وتبدو معادلة الصراع واضحة في رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى. وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذي يدفع به إلى حيث يعتقد أنه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف

يفرض عليه أن يكون أسير أنظمة وقوانين تسليبه إرادته، وتجرده من معانى القوة التي استمدتها عبر رحلته، فتحت حول لغة الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازن الشعري، ويميل به إلى توجيه نصائحه، ووضع كلماته في قوالبها الثابتة، التي تطرح الفكرة بشكل مباشر أمام القارئ.

«فلا تقترب من قصورهم يا صديقي

ولا تقرب من عروشهم أبدا
 كلها مزبلة
 وكلهم قتلة»

وفي كل الأحوال تسيطر فكرة التوحد على خيال الشاعر، فهو لا ينظر إلى البحر بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تحتوى من جبال وأنشجار ومخنث وشوارع ومدن، والبحر وما يتصل به من أمواج وشواطئ وصف، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح، ولكنه لم يتمحدث عن هذه العناصر حديثا يعكس تأملات شاعر رومانسي حالم يرصد عناصر الجمال في الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها كعناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبها في إطار صراعه من أجل

الانتفاضة مركبا يحمله إلى شاطئ الأمان، ويجعل قلبه ساريا لهذا المركب الذي يتعلق به، ويفسح كل أماله عليه.

وقد جعلته هذه الروية يتحدث عن الانتفاضة (الخرج) بانفعال مباشر، فهي النور، وهي البداية، وهي الرغبة القادمة، وهي الفرحة العارمة:

«في الانتفاضة نورُ الهدامة
نارُ البداية،

ثالثة الرغبة القادمة

هي الانتفاضة فرحتنا العارمة.

فبالبحر (هو) والانتفاضة (هي) وكلاهما مخرج من واقع حرج، والشاعر يربط بين الاثنين ويحاول أن يصور الخروج من بيروت على أنه بعث جديد ولولد جديد، وليس خروجا من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُعدُّكَ البحر يا صاحبي
وماذا يقول لك الصدفُ المتاثرُ
هذا أثين المخاض».

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صادقة مع واقع صعب، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويفضل المواجهة المباشرة، من هنا جاء خطابه (هو البحر) في حالة المخاض الصعب، (وهي الانتفاضة) في حالة الميلاد والبعث، ومع فكرة الميلاد، وتضييق المولود في عمل حقيقى خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع

الثانى لصالحه، ويتفاعل معه فى عملية توحد نفسى ومن هنا جاءت هذه المطلولة التى يتغنى من خلالها بالبحر الذى يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطينى من بيروت، ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بirth وميلاد: «ستبتدئ المرحلة وتنهى من تحت أنقاض بيروت».

فما هي هذه المرحلة، وماذا بعد الخروج، لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطينى والبحر، مصدر إيحاء للشاعر فى تقليل رؤية واضحة، هي مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطينى، إنه يتصور طريق الخلاص من الجھول الذى ينتظره، والقلق الذى يسيطر عليه، فى عمل جديد هو (الانتفاضة) وبذلك يكشف الشاعر عن مضامون الرمز الذى حاول التستر خلفه فى موضوع البحر:

«أفتح قلبي للموج في البحر
يصبح قلبي شراماً لسارية
الانتفاضة».

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذى سيطر عليه مع هذا الخروج الذى يتراهم أمامه، بعد حالة اليأس التى أصابته، وجاء تعبيره منسجما مع إحساسه الداخلى ، إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما ، فهو يتمثل



لا نتمثل الصورة، وإنما نعايشها من
خلال الكلمات التي تحذر وتشد
الانتباه:

«تلتفت حولكَ

من أين يأتونَ

من أين؟

من شارع لا تراهُ

وزاوية ليس فيها سواكَ

ومن طلقة عاجلة

تلتفت حولكَ»

ويحاول الشاعر - مع كل ماسبق
- أن يرفع من شأن الفلسطيني ،
ويأخذ بيده، ويخاطبه بشكل يوحى
بعظمته ، ويصور المعاناة على أنها
مرحلة اختبار ، والخروج على أنع
بعث وميبلاد ، فالشخصية
الفلسطينية ظلت كما هي في
مخيلته ، لم تضعف ولم تتناقص ،
وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة
خروج بنى إسرائيل إلى البحر ثم
إلى التيه ، فإن الشاعر - فيما أظن
- قد تمثل قصة الخروج تلك ،
 واستوحى بعض عناصرها التراثية
في نشيد البحر الذي وضعه ، وحاول
من خلاله أن يقدم الفلسطيني على
أنه (أبي ، تبس ، تقي ، نقى) .
وتكون دعوه الأخيرة دعوة سلام
يتمتها للفلسطيني الذي يتوحد
معه ، وكذلك استعبد الفكرة فراح
يكدرها في إيقاع نفسي متواصل ،
يعطى النشيد طابعاً موسيقياً خاصاً.
«سلام عليك وأنت تموتُ
سلام عليك وأنت تُقاتلُ

عنابر الطبيعة ، التي هي طرف
إيجابي يشاركه أحزانه وأفراحه ،
فقد احتضن البحر وهو في حالة
مخاض صعب ، والآن يقدم له بشري
انتصاره ، وفرحة مولوده:
«فابتلهلي يا رمال الشطوطِ
ويا زهرات المروج ،
ويا مدنا حalte
هي الانتفاضة نور الهدایة».

والمحور الثالث الذي تدور حوله
القصيدة هو الفلسطيني الصائغ في
عواصم الغربة ، وقد حاول الشاعر
رسم صورة معاناته من ناحية ،
وإظهار أشفاقه عليه من ناحية أخرى
، ثم التوحد معه في أحزانه ، وقد
سعى جاهداً من أجل تخفيف العبء
عن كاهله ، ورفع شأنه ومواساته ،
ولكنه لم يلتجا إلى أسلوب الخيال
ورفض الواقع وإنما وضعه مباشرة
أمام واقعه الصعب.

«تدخل في مدن لم تزرتها ،
شوارعها مقفلة
وصحراؤها قاحلة
ولا شئ فيها سوى السجن
والقصلة».

ويواجه الفلسطيني الخطر الذي
يتهدده ، والحيرة التي تستبد به في
كل مكان ، فلا يستقر به المقام في
عاصمة حتى يغادرها إلى أخرى ، وفي
رحلاته يواجه ألواناً من المعاناة التي
عبر عنها بشكل يضع القارئ في
 التجربة ذاتها التي يعايشها
 الفلسطيني غريباً عن وطنه ، فنحن

سلام عليك وأنت تغادر»

٢- نشيد البحر (دراسة فنية)

أ- الظاهرة التموزية :

يحمل البحر في هذا النشيد معانى البعث والتجدد ، وهى فكرة لازمت النص ، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله فى هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التى يرسمها الشاعر للفلسطينى مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد نزهة ، وإنما هى علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها ، ولا أظن أن حديث عن البحر يعني مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطينى الخارج من بيروت إلى مكان آخر ، وإنما يحمل البحر المعانى ذاتها التى يريد الشاعر تأكيدها ، ففى أمواجه التى تتكسر ، تشكيل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل ، و المياه البحر تتجدد فى الأخرى ، فالذى يت弟兄 مع الشمس ، تأتى به الفيوم . والفلسطينى صورة للبحر ، ومن هنا جاء الرمز الذى ألح عليه الشاعر ، وحاول من خلاله أن يتتخذ من البحر ملاقة مع الفكرة التموزية القائمة فى هذا العمل .

وقد جاءت كلمات الشاعر وصورة الشعرة تعبرأ عن هذا المفهوم « أنت امتداد النخيل ، امتداد المكان ، انشطار البراعم فى شجر لايموت ، لن أتوقف حين أموت ، ينabit فى الأرض عشب الحياة الجديدة ، تنتشر الأرض ، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة».

وفى إطار هذه الفكرة تأتى الانتفاضة مرحلة جديدة فى حياة الفلسطينى وهى تمثل بعثاً جديداً ، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن أنها بداية النهاية ، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المأساة التى عصفت بالفلسطينى ، وبدأت المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت:

« ستبتدىء المرحلة

وتنهى من تحت أنقاض بيروت » وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاؤل والأمل ، فهو لا يفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التى تصور مواقف حرجة عبر عنها فى أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه الموقف بروح جديدة تعكس تمسكه بالأمل القائم مع عملية البعث الجديد التى يؤمن بها ، وقد لازمه هذه الفكرة بشكل واضح فى نهاية القصيدة ، فكانت زواجاً بذلك بين نمو القصيدة فنياً فى خط تصاعدى ، وتسلسل الفكرى الذى يقدمها . أو كان هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطينى فى رحلة عذابه وبقاها ، فهو ينقلنا من الخروج من بيروت ، والرحيل عنها إلى أمل فى حياة جديدة ، وببعث جديد ، وهو فى حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التى يؤمن بها الشاعر ، ويراهما فى هذا الموقف الصعب ، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله: « هو الصبح منغرس فى البشائر -

استجابت لى الأرض - ستثمر فيك
البساتين - يبرغ في الليل فجر -
أغنية الفرج - بشرى الفيوم - زواج
البنابيع - عرس الفراشات - رقص
الصبايا

بـ- المستوى الدلالي لللفاظ:

يعتمد الشاعر في قصيده ألفاظاً
تتصل بالموضوع الذي يتحدث عنه ،
وقد استطاع أن يوظف هذه الكلمات
بشكل أكثر إيهاء ، فهو عندما
يتحدث عن البحر لا يقدمه بمعزل عن
عناصر الطبيعة الأخرى ، فمع البحر
تأتي السماء والأرض ، وقد عكست
اللفاظ القصيدة هذه العناصر بشكل
يوجي بعلاقتها معها و موقفها منها ،
وقد تفاعلـت اللغة مع إحساس
الشاعر الإيجابي بهذه العناصر ،
فجاءت بشكل ملفت للنظر . فهو
عندما يتحدث عن البحر ، يستغل
أكبر قدر ممكن من الألفاظ التي
تتصل بهذا الموضوع الذي يشكل
محور قصيـته مثل: « الملح - الماء -
النوارس - الباخرات - الآلـوية -
البحيرات - الأودية - الـبيارق -
الأمواج - الـربان - الصـدف » وفي
حديثه عن السماء نجد ألفاظاً مثل:
الـكواكب - النـجوم - المـطر - الـريـح -
الـشـمـس - العـصـافـير - الغـيـوم . ومع
الأرض تأتي أـلفـاظـ مثل: النـخـيل -
الـصـحرـاء - الشـجـر - الرـمال -
الـقـمـ الجـبـلـية - الزـهـور - العـصـافـير
. فـهـذهـ الـأـلـفـاظـ تـظـهـرـ تـفـاعـلـ الشـاعـرـ

مع هذه العناصر ، التي تمثل رموزاً
إيجابية في منظوره الفني ، وهو
لذلك يجد راحة نفسية معها ، فهو
يكررها بشكل عفوـي ، يظهر علاقـته
بـها ، مقارنة مع عـناـصر سـلـبيةـ تـقـفـ
ضـدهـ ، ويـحاـولـ تـجـنبـهاـ عـلـىـ
المـسـطـوـيـنـ اللـقـوـيـ وـالـعـنـوـيـ .ـ وـعـنـدـمـاـ
يـتـصـورـ الشـاعـرـ مـعـانـاةـ الـفـلـسـطـيـنـيـ
فيـ خـرـوجـهـ منـ بـيـرـوتـ تـشـتـدـ حـيـرـتـهـ
وـتـسيـطـرـ عـلـيـهـ مشـاعـرـ الـخـوفـ منـ
الـمـهـولـ ، وـالـقـلـقـ عـلـىـ مـصـيـرـهـ ، فـتـائـىـ
كـلـمـاتـهـ صـورـةـ مـنـ هـذـهـ الـمـعـانـاتـ ، وـهـذـاـ
الـاحـسـاسـ ، عـلـىـ نـحـوـ مـانـجـدـهـ فـيـ
قولـهـ :

يـحـاصـرـكـ الـلـيلـ - يـحـاصـرـكـ الموـتـ
- تـحـاصـرـكـ الـرـبيعـ - شـوـارـعـ مـقـفلـةـ -
صـحـراءـ قـاحـلةـ - السـجـنـ - المـقـصـلـةـ -
تـلـفـتـ حـوـلـكـ . وـتـائـىـ عـلـامـاتـ
الـاسـتـفـهـامـ - بـعـدـ ذـلـكـ - بـشـكـلـ يـعـكـسـ
جوـ الـجـيـرـةـ الـقـائـمـ فـيـ نـفـسـهـ ، وـهـيـ
تـتـرـدـدـ كـثـيـرـاـ فـيـ الـمـوـاقـعـ الـتـيـ تـكـونـ
الـرـوـيـةـ فـيـهـاـ غـيرـ وـاضـحةـ ، أـوـ أـنـهـ غـيرـ
قـادـرـ عـلـىـ تـعـثـلـ مـرـحلـةـ جـديـدةـ فـيـ
حيـاتـهـ ، يـقـولـ :

« إـلـىـ أـيـنـ تـفـضـيـ ؟
وـأـيـنـ تـكـونـ الـبـداـيـةـ ؟
أـيـنـ تـكـونـ النـهـاـيـةـ ؟ »

ويـقـولـ :

« أـتـرـحـلـ مـنـ وـطـنـ أـنـتـ فـيـهـ ؟
أـتـرـحـلـ مـنـ تـفـسـكـ الصـامـدـةـ ؟
أـتـرـحـلـ مـنـ ؟ »

وـفـيـ هـذـاـ إـلـطـارـ يـتـحدـثـ الشـاعـرـ
عـنـ مـلـاقـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـ مـعـ الـوـقـعـ



تعالىت - أيها السنديان - سلام عليك
 - سلام لعيينك .
 ثم هو يحاول أن يقترب أكثر من
 الفلسطيني ، فيتجاوز في لغته ،
 الفاظ الثناء ، والتشجيع ،
 والتمجيد ، إلى ألفاظ تنسن
 بالللاطفة على نحو مانجد في قوله :
 ياصديقى - ياصاحبى - ياحبيب
 التراب .
 وفي إطار هذه التناقضات
 القائمة في نفس الشاعر وواقعه ،
 بين عناصر إيجابية يتفاعل معها ،
 وعنابر سلبية تطرده ، ولاستجib
 لرغباته ، تظهر المقابلات بشكل
 واضح في الفاظه التي يستخدمها ،
 وهو بذلك يمثل - من خلال اللغة -
 التناقض القائم في واقعه ، على نحو
 مانجد في قوله : السلم والحرب -
 الجذب والخصب - الممكن والمستحيل
 - بعيد والقريب - السجين
 والطليق - القتيل والمقاتل .
 وإذا كانت الفاظ الشاعر قد
 عبرت - بشكل واضح - عن إحساسه
 بالواقع وتفاعلاته - فنياً - مع
 الفكرة التي يطرحها ، فإن بعض
 ألفاظه لم تكن على المستوى الفني
 نفسه ، من حيث مستواها ودلالتها
 الشعرية . فهو يستخدم ألفاظاً
 جامدة مثل : رغم - سوى - كلها -
 كلهم - لاشئ . وهي ألفاظ غير
 شعرية ، كررها دون أن يكون لها
 وقع خاص في الأداء الفني .
 وتظهر في المطولة مجموعة من

والجهول الذي ينتظره بعد خروجه
 من بيروت ، وهو واقع صعب يتمثله
 من خلال علاقة الفلسطيني مع
 أطراف سلبية ترفض قبوله
 وتتصدى له . وقد عبر عن ذلك من
 خلال ألفاظ تعكس هذا الواقع ، على
 نحو ما يقول : طعنتك القبائل -
 أزقونك - فخ التخاذل - التسويات
 - الربة العربية - قتلوك - يسكنوك
 - صليوك - يرهيوك - سجنوك .
 وعندما يتصور الشاعر مخرجاً
 من واقعه الصعب ، تطمئن نفسه ،
 وتاتي كلماته وفق هذا الإحساس
 الذي يعكس جو الفرح عنده ، وقد
 تمثل ذلك بشكل واضح في حديثه عن
 الانتفاضة ، التي تمثل فيها حلًا
 للمشاكل التي تواجهه ، وأملًا في
 الخلاص من معاناته ، وقد عبرت
 كلماته التي صاحبت هذا الموقف عن
 تغير نفسيته ، وتفاعلها مع الواقع
 الجديد الذي يتمثله ، على نحو
 مانجد في قوله : ابتهلني - زهرات
 المروج - نور الهدایة - نار البداية -
 فرحتنا العارمة - سنحل لغزك -
 تنفك عقدتك - ستبتدئ المرحلة .

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى
 الفلسطيني الخارج من بيروت ،
 يحاول أن يخفف من كاهله عبه
 الخروج ، وهو لذلك يستخدم عبارات
 التشجيع وكلمات الثناء ، مثل : « أنت
 امتداد النخيل - أنت فارسها - أنت
 عيون البلاد - أنت الأبى - النبي -
 النقى - التقى - الهمام - الحسام -

أفعال الأمر والنهى ، فهو يوجه حديثه إلى الفلسطينى يقول: اقترب - ثبت - أقرأ - اقتحم - أشهر سلاحك - أذر وجهك صوب رصاصك . ثم يقول : لا تقترب من قصورهم - من عروشهم - فلاتبتسم لضباب السلام - لا يخدعنك طيف السلام - لا تخدعنى دعوتهم للجهاد - لا ترتكب . وكان يمكن للشاعر أن يخفف من هذه الأفعال حتى يتبعد عن أسلوب التوجيه المباشر ، أو النصح والارشاد .

وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب المطولة لأول مرة - ربما - في أعماله الشعرية ، فقد ظهرت في هذا العمل - إلى جانب مasic - بعض الهنات التي لاتعود إلى صحف المستوى الفنى للشاعر ، وإنما إلى أسلوب التطويل ، فهو يكرر في بعض الأحيان ، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر في أحياناً أخرى .

ج- التصوير الفنى

اعتمد الشاعر الصورة في داخل القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار ، فكان لها حضورها الواضح منذ مطلع النشيد وحتى نهايته ، وجاءت الصورة منسجمة مع إحساس الشاعر ب فكرة التوحد . فهو ينظر إلى الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن أن يتفاعل معها ، وأن يحاورها ، ويبادلها المشاعر والأحساس ، فكثر التشخيص في القصيدة ، وهو يؤك

من خلال هذا التصوير على علاقته الإيجابية مع هذه العناصر التي يتمثلها في هذه الصور ، فالربيع أمامه إنسان يصوغ الآخرين ، وبهد الجذور الدافئينة ، ويرسم شجراً والسماء تتسرّب بالنجوم ، وترسل أعينها ، وترفع أحلامها ، والشجر لا يموت ، والأرض تمنع مفتاحها ، وتستجيب وتكتب ، والليل يحاصر والموت يحاصر ، والربيع تحاصر ، والحياة تزدهى بثبات القدر ، والبحر يحدث ويكتب ، والصدف يقول ، والينابيع تتزوج ، والرمال تلبس عباءتها وتبتهل ، والرمال تمنع الطهارة ، والنهر يتأخر ، واللبلالى تزور وتشرب ، والرياح لها انفعالاتها والموت يشهق ، وببروت شاحبة ، والزهور تقاوم ، والمداهن تحكى ... إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التي يشخص فيها مظاهر الطبيعة ، ويكسبها إنسانية الإنسان وهي تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفنى أساساً للتعبير عن انكاره ومشاعره ، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر . ويؤكد فكرة التوحد التي ألح عليها من خلال واقع ملmos ، ينقل عناصر الطبيعة الجامدة إلى مستوى الأحياء ، ظاهرة التشخيص التي نلاحظها بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعمد إليها الشاعر ولكنها جاءت - فيما

النهار عن وقته . واستغل المجاز
المولى بعلاقة المخالفة لتصوير
الصراع القائم بين العناصر
الإيجابية التي يتفاعل معها ،
والسلبية التي يرفضها ، ويتصدى
لها ، وقد تمثل ذلك بشكل واضح في
صورة العيون التي ترصد ، واليد
العربية التي تقتل ، وصبرا التي ترد
سيوف الغزاة ، والجنوب الذي يقاوم
والبنادق التي تطارد ، والنفس التي
تصمد .

وهي صور - في مجلها ستعكس
مخيلة واسعة لدى الشاعر استطاع
أن يستغلها بشكل إيجابي في هذا
النشيد وان يناغم بينها وبين
احساسه من جانب ، والموضع الذي
يتحدث عنه من جانب آخر ، وبذلك
اكتسبت القصيدة إيحاءات فنية
خاصة لعبت الصورة فيها دوراً
بارزاً مما يجعلنا ندرك الجهد الذي
بذلته الشاعر في هذه المطلولة
، والسمات الفنية المميزة لها ، مقارنة
مع أعمال أخرى لم توظف فيها
الصورة على هذا المستوى الذي
نلاحظه في هذا العمل .

(نابلس- فلسطين)

جامعة النجاح الوطنية

* عبد الناصر صالح ، نشيد البحر ،
مطولة شعرية ، منشورات دار النورس
للحصافة والنشر والتوزيع ، القدس
، كانوا أول ١٩٩٠ م.

أعتقد - بشكل عفو انسجاماً مع
إحساسه بالواقف المتناقضة من
حوله ، فهو يتمثل طرفاً إيجابياً
يتحوال من جموده المادي إلى عالمه
الإنساني ، الذي يشاركه في موقفه
الإيجابية ، وطرفها يتحوال من عالمه
الإنساني إلى عالم آخر ينفر منه
الشاعر ، ولا يقيم معه صلات التوحد .
ومع الاستعارة يأتي التشبيه
مقدماً آخر من مقومات الصورة
في قصيده ، ولكنه لا يعتمد عليه
في تقديم أفكاره على نحو ما كان
الأمر بالنسبة للاستعارة ، ربما لأنه
لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى
إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو
طرف فيها ، فالتشبيه يقيم علاقات
بين أشياء ولكن لا يوجد بينها ، وقد
جاءت الصور التشبيهية عنده في
أمور لا تتصل به ، من مثل قوله بين
أنت امتداد التخييل ، أنت عيون
البلاد - قلبك بوصلة للسفر - وجهك
مفتاح هذه الحياة - المصبايا
قنابل - الأرض خضراء مثل الدواى -
مثل عيون الجليل - سماؤك زرقاء
مثل البحار - مثل عيني حبيبتك .

ومع الاستعارة والتشبيه تأتي
الكتابية من ألوان التصوير الفني
عنه ، فقد أعتمد عليها في تقديم
بعض أفكاره ، فكني بالحبيبة عن
الوطن «تعودت أن ألتقي بالحبيبة » ،
وككني عن معاناة الفلسطيني بتأنير

الديوان الصغير

الطبيعة حمراء الناب والمخلب

(مختارات من شعر تيد هيوز)



لسان باقطعة سما

إعداد :

Maher Shafiq Freid



كان فرسى رهان يدعونا جنبا إلى جنب حينا ، ويسبق أحدهما صاحبه حينا آخر : فيليب لاركن الشاعر الانجليزى الذى رحل عن عالمنا فى ١٩٨٥ وتدحيلوز الذى رحل فى ١٩٩٨ . كلاهما كان ، بجماع النقاد ، أهم شاعر بريطانى بعد الحرب العالمية الثانية ، وكلاهما نال وسام الامبراطورية من يد الملكة إليزابيث الثانية . ولديلوز ، الذى مات بالسرطان عن ثمانية وستين عاما ، نخصص هذا الديوان الصغير .

ولديوز فى مقاطعة يوركشير - مسرح تلك الدراما العاتية " مرتفعات وذرنج " لإميلي برونتى - فى ١٩٢٠ . تلقى دراسته فى كلية بيمبوك بجامعة كمبردج حيث حصل على الليسانس فى ١٩٥٤ والماجستير بعدها بخمس سنوات . أنهى الخدمة العسكرية بسلاح الطيران الملكى لمدة عامين ، ثم اقتنى بالشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (التي ماتت منتحرة فى ١٩٦٢) وأنجب منها ولدا وبنتا ثم انفصلا ، وتزوج مرة أخرى زوجة انتحرت بدورها ! عركته الحياة ، إذ اشتغل بستانيا يعني بالورود ، ثم حارسا ليليا ، وكان يهوى الرمادية وصيد الأسماك وكلها خبرات انعكست على شعره فيما بعد . وقد مثل ذروة المكانة في بلده حين حصل على لقب " أمير الشعراء " فى ١٩٨٤ .

لتدھیوز من الدواوین: الصقر فی المطر ، أعياد اللویرقال ، مخلوقات الغابة ،
قصائد عن الحیوانات ، غراب ، طیور الكھف ، خسوف ، جودیت . وأخر ماصدر له ، منذ
عهد قریب ، دیوان عنوانه ، رسائل عبد المیلان . يصوّر فیه علاقته بسیلیفیا بلاث التي

التقى بها حين كانا ، كلاهما ، طلبة فى كمبردج ، وكان بينهما حب عميق ثم زواج دبت
إليه المراة حين اتجه إلى نساء آخريات ، إلى أن كان يوم فاجع فتحت فيه تلك
الشاعرة المرهفة الحس مفاتيح موقد الغاز وأسلمت ذاتها لغيبوبة لم تفق منها . وفي
هذا الديوان الذى يعد بمثابة دفاع غير مباشر عن نفسه - إذ اتهمه البعض بأنه
مسئول عن انتحارها ، يصور قصة جبهما - بلقة الرمز والإيحاء . والتواترات التى
لابد أن تنشأ بين شاعرین لكل منهما ذاتيته ومحامته ومخاوفه وأماله وذكرياته .
هذه تعبية كريمة يزجيها الشاعر - فيما يشبه مزيجا من النسوسطالجيا والحس بالذنب
- إلى محبوها ما زال شبحها يخايله من وراء القبر .

كان تدهيوز ينتمى إلى حركة شعرية تعرف باسم "الجماعة" وهى جماعة من
الشعراء تؤكد قيم الدينامية والعنف وتلتزم بمعطيات العصر مستخدمة الأسطورة
فى إلقاء الضوء عليها . إن هيوز - مثل سلفه د . هـ لورنس - شاعر وشيق الاتصال
باليقانات الطبيعية ، مهتم بالحيوان والطين والأسماك والأزهار . يرى مبدأ العنف
السارى فى تصاعيف الكون محورا للوجود ، ويحول فى أرجاء الطبيعة "حراء
الناب والمخلب" على حد تعبير الشاعر الفيكتورى الفرد تنسون . والخطيئة الأصلية
مائلة فى عالمه :

الشعبان فى الحديقة
إن لم يكن هو الله
لقد كان انزلاته
دم آدم وتنسله

(من قصيدة "ترنيمة الغراب" ، جريدة (ذا سنداي تايمز) ٢٤ مايو ١٩٧٠)

وزاوية النظر التى يتتخذها هي - عادة - المخلوق الذى يتقمصه :

أغنية أبي الحناء
أنا طفل الربيع المفقود
وهي التى تسرى فى باحثة عن شئ آخر

ولاتستطيع أن تتعرف على رغم صياغي
أنا منانع العالم
الذى يتدرج كى يسحق
معرفتى ويخرسها

(جريدة "ذا سنداي تايمز" ، ٢٤ مايو ١٩٧٠)

إن تخصص هذا الديوان الصغير لتهيوز لايفوتنا أن نشير إلى اهتمام عدد من الأباء والدارسين المصريين والعرب به، لقد ترجم له يوسف الشaroni إعدادا مسرحيا لمسرحية سنكاً أوديب . وترجم له المترجم العراقي سهيل نجم مختارات شعرية هدرت تحت عنوان "السقوط على الأرض" مع دراسة نقدية بقلم ب. ر. كنج "آفاق الترجمة" (الهيئة العامة لمصادر الثقافة ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٨) . وشلة ثلاثة أطروحات جامعية على الأقل منه: "الصوفية في شعر تهيوز" لسحر الموجى ، "شعر تهيوز : دراسة في نمو الرؤية والتقنية" لأسامه عبد الفتاح مدنى ، "العنف في الشعر الانجليزى المعاصر ، وخاصة فى كتابات تهيوز عن الحيوان" لبهاء عبد المجيد . وهناك مقالة عنه لديفيد لورج "الغراب وفن الكارتون" من ترجمة السيد إمام (مجلة إبداع ، أكتوبر ١٩٩٤) . ومن ترجموا قصائده: محمد هشام (مجلة إضاءة ٧٧ ، العدد ١٢ ديسمبر ١٩٨٥) محمد عبد ابراهيم (مجلة سطور ، أكتوبر ١٩٩٨) أسامه فرجات (الشعر الانجليزى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) ، سحر الموجى (مع مقدمة نقدية لسحر الموجى) (مجلة إبداع ، يناير ١٩٩٨) ماهر شفيق فريدي (مجلة الشعر ابريل ١٩٧٧ / مجلة إبداع ابريل ١٩٩٣) وقد ذيلت كل قصيدة ترجمتها هؤلاء بالحروف الأولى من اسم المترجم .

م.ش.ف.

مأوى الصقر

أجثم على قمة الغابة ، عيناي
غمضتان
لأعمل ، وليس شع حلم زائف
ما بين رأسى المعقود وأقدامى
المعقوفة .
أو انتى من النوم أمارس مجددا
القتل والافتراض
انسجام وهدوء الأشجار العالية
وطفو الهواء وشعاع الشمس كلها
ميزات لى ،
إذ يكون وجه الأرض مباحا
لبحثي .
أقدمى مثبتة على صوت نباح
حاد .

لقد استغرق الكون كله
ظهور قدمى وكل ريشة منى
وها أنا الآن أحمل الكون فى
قدمى .

أو أحلق ، أهز ببطء
وأقتل حيث شئت فالكون كله لي
ليس ثمة فلسفة فى جسدى :
فعملى أن أطير بالرؤوس
 وأنوز الموت
فالطريق الوحيد لطيراني
مباشر

خلال عظام الأحياء .
ولاجدال يوقف هذا الحق :
الشمس من ورائى
ولا شئ تغير منذ بدأت
عيناي لاتسمحان بائي تغيير
وأنا أمضى لأبقى كل شئ على
حاله

مـ

مريض الحب

أنت لمست الأرض بشق النفس
عششت لأجل الحب
كم مرة أحببت ؟
هل حتى مرة ؟
أم أنت أحببت الحب فقط .
الحب - يقولون - هو رب الشاعر
دانى ،
وله حس سماوى ،
لكن فى الأرض ليس لديه .
أو أن الحب يعني علم الأحياء :
ناكتيك الجينات بنظام الإنجاب :
لوجه له ، لاعقل ،
هو تقريراً نار الشمس .
الشمس
ضحيته المندثرة .
تقطعت القلب لكي تطعم
لاتأكل إلاه .
حبك ماذا كان ؟
عينان ، كلمات ، أيد ، حجرات ،
أطفال ،
عقد قران ، دمع ، ورسائل ،
هي ليست إلا إكسير التخدير ،
هديدة النابيات ،
بيننا تطعم قلبك لإلهه .
ليس مهما ما قد حدث ، أو لم
يحدث ،
حرقت ، ولم تحفظ شيئا ،
أعطيت ، وأعطيت
 بما في ذلك نفسك ،
وبهذه الكيفية حرقت ،
موت لا يوجد مثله .

ألف .

طلبة فولبرايت

أين كان ذلك في ستراند؟
معرض من مواضيع أنسابه ، في صور.
لسبب ما كنت أرقبه .
صورة عن جمع ذاك العام
من طلبة فولبرايت . على وشك
الوصول -

أو وصلوا . أو نحو ذلك
هل كنت بينهم؟ تفحصت،
ليس بدقة ، متسائلا
عن أكون قابلته .
تذكرت ذاكقصد . لا

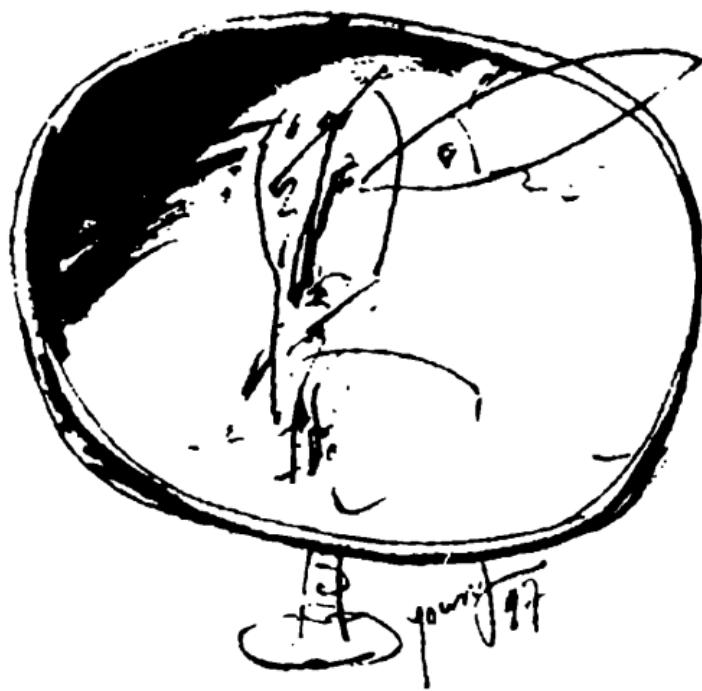
وجهك ، لاشك أنتي أمعنت النظر
خاصة بالبنات . قد أكون لاحظتك .
قلبت أمرك ، شاعرا باللامبالاة .
انتبهت لشعرك الطويل ، أمواجه
السائية - .
قصة شعرك على الجبين ، لا
ما خافتة .

بدوت شقراء ، وابتسمت
بسمتك أمريكاية مبالغ فيها
الكاميرا ، المحكمين ، الغرباء ،
المتعبيين .

ثم نسيت . رغم أنتي أذكر
الصورة: طلبة فولبرايت .
هل بمتاعهم؟ يبدو غير محتمل .
هل وصلوا كفريق؟ كنتُ أسير
بقدم موجع ، تحت شمس حارة ،
أرصفته حارة

أكنت عندئذ ابتعت خوخا ؟ ذلك
ما أتذكرة .
من كشك قرب محطة شيرنج
كروس
كان أول خوخ طازج أتدوقه على
الاطلاق .
لم أصدق بالفعل لذاذته
بالخامسة والعشرين انشرحت من
جديد
لجهلى ببسط الأشياء .
٢٠٤.١.

بروسبرروسيكوراكس
(شخصيات في مسرحية شكسبير
" العاصفة ")
إنها تعرف ، مثل أوليفيا ،
أن المهمة قد ابتلعته .
إنها تعرف ، مثل تنين (القديس)
جورج ،
أن صرخاتها قد أغلقت خوذته .
إنها تعرف ، مثل يوكاستا ،
أن الأمر انتهى
إنه يؤثر
العمى .
إنها تعرف ، مثل كورديليا ،
إنه لم يعد الآن مكانا عليه ،
وما يتحدث من خلاله ينبغي أن
يضرب عنه صفحها



لغز من معرفة وأداءات غريبة .
أى شئ وحشى ، على ساقين ، فى
عينيك

ينبعث بنقطة هناف
كالذى بدا عند ضيوف العشاء
بوسط المائدة . بط برى شائع
كان نتاج غرابة ما ،

سعيه فى فيلم ناعس
كربيكته باحتداء النهر . محال
أن نتفهم راحة أقدامه
فوق ماء محمد . كنت كاميلا
تسجل الانفعالات التى لا تفهمين .
جعلت عالمى يفى باقصاه من
أجلك .

أويته بأجمعه فى بهجة بلا يقين
مثل أم تناولت ولیدها الجديد
من القابلة . جنوتك صيرنى
طائشا

أيقط خرسى ، طفليتى الفامر
من خمس عشرة سنة . خرجت
تحفتي
فى طريق جرونشتير تلک الليلة
المظلمة .

رضعت صرخة من الحلق رفيعة
لأربب
خرجت من مفاصلى المبتلة ،
جنب أيكة
حيث كانت تستفسر بومة سوداء
مصفرة .

رغم أن فيه نهايتها معاً .
إنها تعرف ، مثل الله ،
انه قد وجد
 شيئاً
العيش معه أيسر -
موتها .
م.ش.ف.

تل شاكلتون مزارع ميته ، أوراق شجر ميتة

تعلق
بغصن العالم الطويل .
النجوم تورجع الشجرة
التي جذورها
تحكم قبضتها على ذرة .
الطيبور ، جميلة الأعين ، ناعمة
الصيحات ،

قطعان السماء ،
تزور
وتختفي .
م.ش.ف.

اليومة

رأيت بيایا ثانية خلال عينيك
كما أراها ثانية فى عيون
أطفالك .
خلال عينيك كنت قريباً
سياج من الزعمرور المنبسط
كغرباء مميزين ،

تنقض فجأة ، تفلطع قوادها
إلى وجهي ، وتأخذني لعمود.

. ٤٠٦ .

تفتشين عن نفسكِ في الظلام ،
بينما ترقصين ،
قليلًا تخبطين ، وتبكين برفق ،
مثل شخص يفتش عن أمرىء
يغرق

في ماء عميق ،
لهمًا تنتصرين - بذعر الفقد
تلك لحظات الإنصات من بحثك -
بعدها ترقصين بوحشية في
الصمت.

الكلمات قد رفعت رأسها . بدا
بأنك أفسدت شيئاً توا اكتمل
حتى أنهما كانوا يسكنون بحر من
كل جزء

إلى أن يجف الصدع . وكأنهم
يبلغون عن جنائية للشرطة
أعلموك أنك لست جون دون
لم تعودي تباليين . هل تجيئ
أسماءهم؟
لكنهم عندئذ أعلموك ، يوماً بعد

ازدراءهم لكل ماجربت ،
يؤلم أن تحقني مرارتهم ، وكأنه
لصحتك ،
في قهوتك الصباحية . حتى أنكِ
وقعت

خطابات حقهم بالمثل ،
تختلي المطاريف بزجاج مكسور
في عنابة
ليسكن في ظهر عينيك فلا ترين
أى أمرىء يريد رقصتك ،
لأحد يريد بهاءكِ الغريب -
تخبطك
بحياة تفرق ومسعاك لتجدي
نفسكِ ،

فليساعد الرب الذئبَ بعد الكلاب التي لم تعدْ نابحةَ

هناك التقيت - لغز الضفينة
بعد بلايين سنينك في أمر
مجهول
ذلك حيث وجدوك - وفورة كرهت
بذلت أقصاصي جهدكِ أن تقتربي
وتلمسى هؤلاء الناس
بهبات من نفسك -
 تماماً مثل كلماتك الأولى وأنتِ
رضيع يسبر
حينما كنت تندفعين على كل
زائر للبيت
تحضنين أرجلهم وتبكين "بحبك
بحبك!"

مثلاً كنت ترقصين لأبيك
في بيت الغضب - هبات حياتك
كي تحلى موطه البطئ وتتعزجي
نفسك فيه
حيث يرقد متكلماً على الكتبة ،
كي تُسکرى مرارة موته الختم .
فتتشت من نفسك للتواصل بذلها
كماء بعد الغروب بذهابه
وامضت رقصماً في عتمة البيت ،
يعمر السنين الشهانى في
بهرجتك .

تدوسين في الماء ، ترقصين بهياج
معتم ،
بلا حث عن شيء تتعجبينه -
ومهما كان ما وجدته
كانوا يقدفون بشظيات ،
سخرية ، تشهير - لغز تلك
الضفينة .

م.ع.ا.

أن يعلمك شيئاً . إن الجنس البشري
يظن أنه يعرف كل شيء .
وهو يعرف كل شيء عدا الحقيقة .
فقطب ابن الله . ماذا يعني أبيوه
؟ ككيف يتتسنى أن يكون الجنس
البشري على هذا القدر من الشطارة
، وعلى هذا القدر من الجهل ، في
الوقت ذاته ؟ ككيف يتتسنى له أن
يعرف كل شيء ، ومع ذلك لا يعرف
الحقيقة ؟

وراح الرب يرافق وجهه ابنه
المتحير . وقرر أن الوقت قد حان كى
يلقنه درساً لا ينساه .

هذا أخذ الرب بيد ابنه وقاده
هابطاً إلى الأرض . كان الوقت ليلاً ،
والساعة حوالي الثانية صباحاً
عندما مست أقدامهما قمة تل
معشوش ، وأحس ابن الله قد미ه
مبولتين من الطل . كان الجنس
البشري نائماً .

وقف ابن الله بعينين واسعتين
ومن حوله رأى الوديان ملغوفة
بالضباب ، والمزارع النائمة تحت
القمر المكتمل . وبعيداً إلى أسفل
كان بامكانه أن يرى برج قرية
وسطوحها ، في وادٍ في الضباب
الذى يضيئ القمر .

قال الرب : "ستتحدث إلى الناس
ـ سنطرح عليهم بضعة أسئلة بسيطة
ـ وعند ذلك ستصمم في نومهم
ـ سيقولون ما يعرفونه حقاً .

هذا شيء آخر من الأشياء الغريبة
في صدد الجنس البشري . عندما
يكوّنون مستيقظين ، يكونون
نائمين أعمق النوم . وعندما يكونون

ما الحقيقة ؟ (مفتتح)

ذات يوم ألقى ابن الله ببصره
إلى الأرض وقال لأبيه : "وَدِدْتُ لو
هبطت وزرت الجنس البشري ."
فقال له الرب : "ما الذي يجعلك
تريد أن تفعل ذلك ؟"
فأجاب ابن الله : "ربما كان شائقاً
ـ إنى طلعة . قد أتعلم شيئاً ."
فقال الرب : "ابق هنا . إنى حب
ـ الاستطلاع خطر . أرض بالأـ
ـ بالسماء ."
لكن ابن الله ظل يحدق ببصره
إلى الأرض . لم يكن يدرى لماذا ،
ولكن شيئاً ما في الجنس البشري
كان يفتنه . كان يحيره ويقلقه ،
ولكنه يفتنه .

قال : "إنى أرغب حقيقة في أن
أزور الجنس البشري . أضف إلى
ذلك أن السفر يوسع من أنف الذهن
ـ ."

فأحاط الرب كتفه ابنه بذراع .
وقال الرب : "خذ بنصيحتي .
ابق هنا . لا يستطيع الجنس البشري

الربيع في الشتاء الماضي .
م . ش . ف .

المعرض

في المحراب الدلهم ، حجر أصم
في الحجر الأصم ، غياب يهيم .
في الغياب المهميم ، ريشة
مزخرفة بعين وسيدة
في الريشة ذات العين الوسيعة ،
ألف أغنية
في الألف أغنية ، ملك غضوب
في الملك الغضوب ، أحجية
محيرة
في الأحجية المحيرة ، طير طروب ،
في الطير الطروب ، عروس
مزهوة .
س . ا .

البدر وفريدا الصغيرة
مساء وليد ندى ، وتنضاءل المساء
ماعاد فيه غير نباع كلب وقعقعة
سلطان
وأنت تنصترين
كائناً أنت نسيج عنكبوت
متواتر متلهف للمسة الندى ودلو
 محمول
ساكن ومتزع
إنه مرأة
ليغري أول نجم كى يرتجف
والبقرات تتذوب إلى الدار عبر
الأسوار هناك
مجللة الأسوار بحلقات من
أنفاسها الدافئة
لاحت كائناً نهر من الدماء معتم ،

نائسين ، يكونون صاحبين غاية
الصحو . مخلوقات غريبة !
وقال رب : فلتبدأ بآن نطرح
على المزارع سؤالاً . ونادي رب
المزارع .

كان المزارع يقطن في وسادته ،
مكoma على جنبه ، ركبته
مضمومة إلى أعلى وبذراعاه
مطويتان تحت تل من الملاءات ، جعل
غطيته الفراش يتذبذب . وكان
شعره القصیر بارزاً في كل
الاتباها . وفي نومه لاح أنه مازال
يعمل بكل قوته . وإلى جنبه ، بوجهه
متوجه إلى أعلى ، لاح أن زوجته
تغنى نغمة نحبلة عالية ، وعياتها
مغمضتان في نقاط الصوت ، رغم
أنها في الحقيقة لم تكن تنفس
تقريباً . نفس صغير ضئيل ، كأنفاس
الطير المرة تلو المرة . وتكون ضوء
القمر على فراشهما مثل ركام من
جليد .

ثم سمع المزارع في نومه صوت
الرب . وبارت روحه بدنـه حيث
كان راقداً ، وطارت إلى أعلى التل
حيث كان الرب وابنه يجلسان على
زند خشب تحت القمر المكتمل .
وقال الرب للمزارع : حدثنا عن
إحدى المخلوقات التي تعيش في
مزركـتك .

حدق المزارع إلى الرب في دهشة
فاراغة . لمع الشكلان ، بحمرة ذهبية .
كانا شفافين تقريباً ، مثلما يلوح
المعدن الساخن الأحمر شفافاً تقريباً .
وتعرف على ذلك الزند الخشبي .
لقد كان جذع شجرة شربين أسقطتها

سوداء هي الصخرة ، غاطسة في
الزبد.

أسود هو النورس مضطجعا على
فراش الدم.

سوداء هي الكرة الأرضية ، إنـجـ(بـوـصـةـ) واحد تحت بـيـضـةـ السـوـادـ
حيـثـ الشـمـسـ والـقـمـرـ يـغـيـرـانـ
مـنـاخـاتـهـاـ
كـىـ يـفـقـسـ غـرـابـ ، قـوسـ قـزـحـ

أسـوـدـ

مـنـحـنـىـ فـيـ الفـرـاغـ
فـوـقـ الفـرـاغـ
ولـكـنـهـ يـطـيرـ

سـ.ـنـ.

ـ قـتـلـ
لـيـقـعـ أـعـرـجـ السـاقـينـ
رـمـىـ فـيـ الرـأـسـ بـدـمـاغـ مـكـورـ
رـمـىـ بـعـيـونـ عـيـاءـ
سـمـرـ بـأـضـلـاعـهـ
خـنـقـ حـتـىـ لـهـاـثـهـ الـأـخـيـرـ
بـقـصـبـتـهـ الـهـوـاـثـيـةـ
ضـرـبـ حـتـىـ الـأـغـمـاءـ بـقـلـبـهـ
وـهـوـ يـرـىـ حـيـاتـهـ تـطـعـنـ مـنـ خـلـالـهـ،
أـنـبـيـثـ حـلـمـ
وـهـوـ يـفـرـقـ نـفـسـهـ فـيـ دـمـهـ
وـسـحـبـ تـحـتـ ثـقلـ أـحـشـائـهـ
مـسـتـغـيـثـاـ ، أـمـعـاـءـ الـخـاوـيـةـ هـيـ
جـذـورـهـ التـىـ تـتـمـزـقـ
مـنـ ذـرـةـ الصـخـرـةـ
فـاغـرـافـاهـ وـدـاعـيـاـ لـلـصـرـخـةـ لـأـنـ
تـنـطـلـقـ بـعـنـفـ وـعـلـىـ مـسـافـةـ
تـنـتـحـطمـ فـيـ ثـفـيـاتـ الـأـرـضـ
وـاسـطـاعـ أـنـ يـسـمـعـ صـوـتاـ ، وـاهـنـاـ
وـبـعـيـداـ - إـنـهـ ذـكـرـاـ

كتـلـ صـخـرـيـةـ عـدـيدـةـ
تـحـمـلـ فـيـ اـتـرـازـ لـبـنـاـ غـرـ منـسـكـبـ
وـعـلـىـ حـنـدـتـ غـرـتـ نـدـتـ عـنـكـ صـرـخـةـ
ـ القـمـرـ! القـمـرـ!
ـ إـلـىـ الـوـرـاءـ تـرـاجـعـ الـقـمـرـ كـائـنـاـ
ـ هـوـ فـنـانـ يـحـدـقـ إـلـىـ عـمـلـ فـنـيـ
ـ يـحـدـقـ إـلـىـ لـوـحـةـ مـنـبـهـاـ وـالـعـمـلـ
ـ يـشـيرـ إـلـيـهـ مـنـبـهـاـ.
ـ سـ.ـاـ.

الغراب (خرافتان)

أسـوـدـ كـانـ دـوـنـ عـيـنـ
أسـوـدـ كـانـ الذـىـ فـيـ دـاـخـلـ اللـسانـ
أسـوـدـ كـانـ القـلـبـ.
الـكـبـدـ أـسـوـدـ ، الرـئـيـسـ سـوـدـواـوـانـ
غـيـرـ قـادـرـتـينـ عـلـىـ اـمـتـصـاصـ
الـضـوءـ.
أسـوـدـ هـوـ الدـمـ فـيـ قـنـاتـ الـهـادـرـةـ.
سوـدـاءـ هـيـ الـأـمـعـاءـ مـكـدـسـةـ فـيـ
فـرـنـ
وـسـوـدـاءـ أـيـضاـ هـيـ الـعـضـلـاتـ
تـجـاهـدـ كـىـ تـنـدـفـعـ نـحـوـ الضـوءـ
سوـدـاءـ هـيـ الـأـعـصـابـ ، أـسـوـدـ هـوـ
الـدـمـاغـ
بـرـؤـاهـ المـدـفـونـةـ
سوـدـاءـ أـيـضاـ هـيـ الـرـوـحـ ، الـلـعـثـمـةـ
الـهـائـلـةـ
لـلـصـرـخـةـ التـىـ تـنـتـفـخـ ، وـلـايـكـنـ
نـطـقـ شـمـسـهـ.
ـ ٢ـ
أسـوـدـ هـوـ رـأـسـ ثـلـبـ المـاءـ ،
موـفـوـعـاـ.



واسود كل شيء

س.ن.

الغراب وأمه

حينما صرخ الغراب استنشاط
أذناه وتناثرت إلى بقايا.

حين ضحك بكت ،
وأندمي ثدييها وراحتيها ونزف
 حاجبها.

حين حاول أن يخطو ، ثم خطأ
وثانية خطأ -

في كل خطوة كان يرعب وجهها
على الدوام.

حين أجهش بالبكاء
انكفت على ظهرها بجرح بلين
وصرحة مذعورة.

حين توقف انفلقت عليه مثل
كتاب على إشارة كتاب وكان عليه أن
يستقر.

قفز في السيارة وحبل السحب
مشدود حول رقبتها ثم قفز
خارجًا.

قفز إلى الطيارة وجسدها كان
معلقاً في التفاصيل.
كان ثمة صاف كبير ، الرحلة قد
الغفت.

قفز إلى الصاروخ ومساره
وحفر حافياً عبر قلبها واستمر
كان الجو دافئاً في الصاروخ ، لم
يسطع الرؤية جيداً

لكنه حدق عبر الكوى إلى الخلق
ورأى النجوم عبر ملايين الأميال
ورأى المستقبل والكون

ينفتح وينفتح
واستمر حتى نام وأخيراً
أنهار على القمر متقطعاً وزحف
تحت أرداف أمها .

س.ن.

مزحة طفولية

جسد الرجل والمرأة يضطجعان
دون أرواح ، تحديق أبله
قمة تثاؤب بليد ، تحديق أبله
وجامد
على زهور عدن
تأمل الرب .
كانت المشكلة كبيرة ، حتى قادته
إلى النوم .
ضحك الغراب
فضع الدودة ، ابن الله الوحيدين ،
ليقصصها نصفين .
وحشى الرجل بالنصف الأخير
بنهايته المجرورة الملعقة .
وحشى المرأة بالنصف الأمامي
من الرأس
وزحف عميقاً ثم صعد
ليتحقق في الخارج عبر عينيها
ينادي نصفه الثاني لأن يلتقيها
عاجلاً ، عاجلاً
أه لكم كان ذلك مؤلماً !
استيقظ الرجل ليجد نفسه وقد
سحب على العشب .
استيقظت المرأة لتراه ينال
وطره
ولأخذ منها عرف ما الذي حدث .
واستمر الرب في نومه .

واستمر الغراب في ضحكة.

س.ن.

باكيما-

وفرّ الغراب شاعراً بالذنب .
س.ن.

يحط الغراب

رأى الغراب الجبال المتجمعة
يتضاعد بخارها مسبحاً
ورأى البحر
معتماً يدور والأرض باكملاها في
دورته .
رأى النجوم يعلوها الدخان بعيداً
في السواد ، وخطر
غابة الهباء تتراءم بوغانه ، التي
هي فيروس الرب ،
فثارجف مرتعباً من الخليقة .
وفي هلوسة الرعب
رأى هذا الحذاء دون نعل ، مطر -
بلل ،
ينام على المستنقع
وثرثة علبة النفاية تلك صدئة
القاع
مكان للعب الريح ، في نهاية
البرك .
ثمة كانت السترة تلك ، في
الخزانة المعتمة في الفرفة الصامتة ،
في المنزل الصامت .
وثرثة كان الوجه ذاك ، يدخن
سيجارتَه بين ثاذبة الفسق
وجمرات النار .
وقرب الوجه ، هذه اليد الساكنة
قرب
اليد ، هذا القدح
رمض الغراب ، رمش . لاشئ

الدرس الأول للغراب

حاول الرب أن يعلم الغراب كيف
يتكلم .
الحب قال الرب : قل ، الحب .
فتح الغراب فمه وانهار القرش
الابيض في البحر
وراح يتدرج نحو الأسفل ،
مكتشفاً عمقة .
كلا ، كلا . قال الرب : قل الحب .
حاول الآن ، الحب .
فتح الغراب فمه فطار الذباب
الأزرق والتتسى تسى والبعوضة
عالياً ونزاً .
نحو بقع الجسد المتعددة
قال الرب : الآن لتكن هذه
المحاولة الأخيرة ، قل الحب .
فاهتز الغراب بعنف ولهث وتقياً
وخرج الرأس المذهل
على الأرض بعيدين دواره ،
باحتجاج هائز .
وتقياً ثانية قبل أن يوقفه الرب .
عند ذاك سقط فرجُ المرأة فوق
رقبة الرجل وتشبث به .
ثم تصارعاً على العشب
وجاهد الرب في فصلهما ، لاعنا



ملك كاريون

تصدره من الجماجم
ناجه آخر شظايا
وعاء الحياة.

عرش مقلة العظام ، رف
الأشياء المعلقة
والنقالة الأخيرة
رداً واد اسوداد الدم الأخير
ملكت فارغة.
عالمة الفاراغ الذي تدوى منه
الصرخة بعنف
يظل بعيدا بلا أمل
في العماء والصم والبكم للخليج
العايد ، المتقلص ، الصامت
كى يهيمن على السكون.

س.ن.

تلاشى
حدق في الشاهد.
لاشى قد هرب (إذ لاشى يمكن أن
يهرب)
س.ن.

لون الغراب
كان الغراب أكثر سواداً
من ظل القمر.
وله نجوم.
كان أكثر سواداً بكثير
من أي زنجي
ومثل سواد عين أي زنجي.
إنه، حتى ، مثل الشمس،
أكثر سواداً
من أي عمى.

س.ن.

دراسة

الرواية المصرية في التسعينيات شرف الزنزانة، وزنزانة الشرف

د نوهل ن يوسف

(٢) حدود الرواية وحدود الشخصية في رواية «شرف» يوزع صنع الله ابراهيم روايته «شرف» (١) على ثلاثة أقسام (٢٢٥، صفة، ٢١٨ صفحة، ثم ٩٠ صفحة). ولكنها تبدو لنا ، وتشجيع على الظن ، أنها مؤلفة في حقيقة الأمر قسمين اثنين يكاد كل منهما أن يكون رواية مستقلة ، أولهما (الأول والثالث) مخصص لتجربة أشرف في السجن ومشاهداته ، فيما ثانيهما حكر على تجربة الدكتور رمزي (أولاً خارج الوطن، ثانياً، في السجن) وأفكاره وتحولاته.

ونستطر إلى رواية «أشرف» بوصفها هذين القسمين أو الراويتين.
رواية «أشرف»

إن بطل القسم الأول ، أشرف عبد العزيز سليمان (مواليد القاهرة ١٩٧٤) ، شاب في مقتبل العمر ، تدلله أمه باسم «شرف». وهو صورة نموذجية لشريحة واسعة من جيل تنحسر تطلعاته في البحث عن الحياة الهينة ، السطحية «الحلوة» ، ويتركز اهتمامه في معرفة تفصيلية بأسماء عدد كبير من أنواع الأحداث والثياب والكماليات المستوردة التي أغمرت السوق ويفلح بأن ينال منها نصيبه.

في الفصل الأول من الرواية ترسم أمامنا صورة مكتفة، موجزة ، لواقع حال أشرف الذي تسوقه المصادفة إلى ارتكاب جريمة يدخل بسببها السجن، ومن خلال تناوب السرد، فصلاً بعد فصل ، بين الراوى الغائب والبطل المتalking أشرف، نجد أنفسنا أمام / وفي أعماق عالم السجن والسجيناء ، المجرم منهم والمظلوم، الذين يعكسون جانباً هاماً من حياة المجتمع المصري بصدق وجلاء يتدر أن يوفرهما

السطح اليومي الظاهر، حتى ليبدو السجن وكأنه صورة المجتمع بأسره ، أو «برلان» الوجه الآخر ، مكتفاً في بؤرة واحدة ، ضيقة ، كاشفة ، تتجسد فيها القوى الاجتماعية وصورة الدولة ومؤسساتها وشرائح القاع والصاعد़ين في الهرم الاجتماعي درجات . إن السجن ، بهذا المعنى ، مرأة ممتازة لإظهار الصورة الحقيقة للمجتمع والتفاعلات «الكيميائية» الجارية فيه ، وقد أحسن الكاتب في اختيار هذه البؤرة لبلغ قدر كبير من الكشف ، والزج بالقارئ في خضم الهم الاجتماعي والروحي ودوامة الأسئلة والتفكير عبر لغة روائية وأدوات فنية لا ينقصها النضج والانسجام.

إلا أن كون الرواية معرضًا غنياً بالشخصيات والوقائع والتفاصيل لم يمنع منبقاء شخصية أشرف حاضرة دائمًا (في القسمين الأول والثالث) كشخصية نزيء بعيينيها -وعيني الرأوى الغائب - ما يدور في السجن. ولكن أشرف هذا هيئات أن يكون أكثر من مسخ حقيقي عائم على سطح الأشياء والعالم، بعيدًا عن الموعي وأفائه ، مغلقاً أيام النور الذي قد يت بشق من ظلام المعاناة . إنه لا يتعلم من الحياة شيئاً . فرغم دخوله السجن ، بعد أن قتل جون الانجليزي الأشقر دفاعاً عن الشرف ، وليس حباً بالجريمة ، فإن هذا «الشرف» الذي يقتل من أجله ويحرص عليه مدة في السجن ، فيقاوم انتهاك الخطير من جانب «بطasha» ، ثم يكاد يهون عليه مع «صديق» عبد الفتاح ، يتخلّى عنه أخيراً للقاتل المخضرم سالم بننفس راضية ، الأمر الذي تدل عليه دلالة ناطقة آخر جملة يقولها أشرف وتنتهي بها الرواية : «دهنت ساقى بالصابون ودمعكته جيداً بالفرشاة إلى أن تكونت رغوة كبيرة فرفعت ساقى إلى أعلى وتناولت الماكينة فقربتها من فخذى وبدأت فى إزالة الشعر».

كل ذلك ممكن ما دام لآدم لاشرف إلا تأمين حاجاته اليومية وشئ من الملاطفة والدفء يمنجه إياهما أحد ما في السجن.

إلا أن صفحات الرواية تخلو من تتبع المسارات الداخلية في حياة أشرف الذي يقرر في نهاية الرواية سلوك هذا الطريق . أجل ، سلوك هذا الطريق تحديداً ، وليس اختياره ، فالكاتب لا يقدم لنا معاناة الجسد لدى أشرف ، ولا مكابداته الداخلية أو أفكاره التي يمكن أن تؤهلنا لتفهم هذه النهاية لمسيرته ، أو تقنعنا -ولو في حدود ضيقـةـ بإمكانية أن ينقلب أشرف هذا المنقلب ويستسلم لمنكر ارتكبه في سبيل تفادي جريمة قتل مرة ، وأوشك أن يكون قتيلاً مرة أخرى . لقد وضع طائعاً في ما هرب منه ، وكان يوسعه أن يقبله مع جون فيحقق بعض أحلامه ، أو مع «بطasha» فيحسن أحواله في ظروف السجن.. ولكن يبدو ..

من جهة أخرى ، أنه لا حاجة لشرف العشريني لأن يفكر بجسده ، أو أن يعاني من هموم الجنس ، أو أن يعيش مراضاً داخلياً قبل أن يسلم «شرفه» لقاتل ستيني هو سالم . فلماذا؟

لعل من التناقض الإصرار بهذا العناد على طرح السؤال ما دام الكاتب صنع الله إبراهيم يبدأ روايته بالكلمات القاطعة التالية: «من المؤكد أن الحداء ليس هو المسوّل عن المصير الذي أليه أشرف عبد العزيز سليمان» (أو شرف كما ألفت الأم أن تناول حبة عينها) ، فقد كان مبرمجاً ، بجيناته الداخلية ، والخارجية لما وقع له من الأحداث . ولا يغير من الأمر قصر الطريق الذي قاده من كوتتشى إلى جون ، ولا من الأخير إلى بور أخرى».

ربما لا يستوقف القارئ في البداية ما ينطوي عليه هذا المطلع من قدرية حتمية مقاجئة ، إلا أنه في النهاية يرسم كثيراً من علامات الاستفهام ، بدلاً من أن يطفئ جميع أو معظم الأسئلة التي ستتشبّح لاحقاً، أثناء القراءة وبعدها . إن إلقاء أو تجاهل الأسباب التي تدفع أشرف في طريق معين دون غيره بحجة أنه طريق مقدر سلفاً ، محمول في «جيناته الداخلية والخارجية» ، يجعل من البطل نسخة من «أوديب» جديد انتقل من يدي سوفوكليس إلى يدي صنع الله إبراهيم ، ولكن لا يقاوم قدره «الأغريقي» ويقع فيه خلافاً لكل محاولات ، ولا ليكون ، في نسخته الجديدة ، شاهداً على زمانه وتاريخه ، كما في مسرحية على سالم «أنت اللي قتلت الوحش» ، بل ليتجزّف مع تيار قدره «المصري» المرسوم ، عديم الدلالة ، فيصبح في الرواية إثباتاً للقول الشعبي : «المكتوب على الجبين لا يمحوه إلا رب العالمين» . ويفدو أشرف ، منذ أن تموّلت «جيناته» إلى ساعة شروعه بذلة الشعر عن ساقيه (أى من أول جملة في الرواية إلى آخر جملة فيها) مجرد أداة نتفرج من خلالها على عالم السجن وأشخاصه ، وليس شاهداً على شيء ، أى يظل متفرجاً لا غير ، محكوماً بجيناته أن يكون لوطيناً ومخبراً ، وليس شاهداً على شيء ، وهو قد صار ! ولا أهمية للظروف الاجتماعية أو حياة السجن أو معاملة السجان ..

إن مسيرة أشرف يمكن حقاً أن تتحوّل هذا المنحنى ، وأن تنتهي هذه النهاية ، ولكن دون أن يكون ذلك قدرًا محظوظاً لا مفر منه^(٢) . فنحن نتعاطف مع أشرف وهو يقتل جون ، أو يعاني من الظلم في السجن على أيدي السجان والسجناء ، في مدینته وب بيته وزنزانته ، وتحت التعذيب والإبتزاز ، ولكن هيئات أن يثير فيما الشفقة أو التعاطف وهو يشرع بحلقة شعر ساقيه خضوعاً لقدر الأعمى المحظوظ الذي لا ذنب فيه ، وانسياقاً لحكم «المصير الذي برمج له» (ص ١٢).

يستمد أشرف أهميته في الرواية إذا من كونه ذلك المشاهد تحديداً ، مجرد مشاهد ، كثيرون غيره في عالم السجن الذي وقع فيه ، وليس من تطور شخصيته أو حركة فكرها أو ما تعرضت له من مسخ وتحطيم . إنه يتوقف عن النمو ، يفتقر إلى الأعمق والتحولات ، لا يزدادوعياً ، لا يحاسب نفسه ، لا يكشف عن تطلعات أو خيبات ، لا ينكسر فيه شيء ظاهر أو كامن . وما إذلال السجن بالنسبة له إلا نوع من التافق مع قوانين «مجتمع» قاس يقبلها كما هي بشيء من الآلام ، ولكن دون احتجاج أو عميق معاناة . ولا يكاد يفعل به السجن فعلًا مميزاً ، صعوداً أو هبوطاً ، بل يوصله إلى نقطة محتملة ، ربما كان سيصلها في جميع الأحوال ، سواء في السجن أو خارجه . لهذا كلّه لا يرقى أشرف إلى أن يكون شاهداً ، فيبقى مشاهداً ، ليس في مقام الفاعل أو المفعول به . وإنما في درجة المضاف إليه أو الاسم الجرور أو نون الوقاية . وبهذا المعنى يكون دور البطولة كبيراً وفضلاً على أشرف بجميع المقاييس . فيظل السجن نفسه هو البطل الحقيقي .

روايتاً «شرف» و«الزنزانة».

إذا كان السجن ، ما يحتويه من طبائع ومصائر وأعراف و«قوانين» ، هو البؤرة الأهم في سياق رواية «شرف» فإن صنع الله إبراهيم لا يحرث أرضاً بكراً ، سيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار رواية فتحي فضل «الزنزانة» (٢) التي يشير صنع الله إليها ويضعها في مقدمة «الشهادات» التي استفاد منها .

لقد استطاع فتحي فضل أن يقدم عملاً أدبياً ، رغم طابعه التسجيلي ، يتمتع بفنية عالية ، أساسها معايشة إبداعية حية لواقع السجن القاهري الذي يصوره صنع الله إبراهيم في «شرف» ، وأتيح لمؤلف «الزنزانة» بحس مرتفع وبساطة بادية تنم عن موهبة أصيلة أن يكشف عن جانب من الحياة المصرية لا يقتصر على السجن ونزلاته ، بل ويشمل السلطات المسئولة عن العدالة ومصائر الخلق أيضاً ، بما في ذلك رجال الأمن والشرطة والقضاء والمحاماة .

ومن ميزات الكتابة في «الزنزانة» انعكاسات الحس المصري العريق بالفكاهة الشفافة حتى في أحلال اللحظات ، دون الهبوط إلى درك التهريج أو «القفشة» وإغراقها من قيمتها الإنسانية والفنية الثمينة . وباتى فضل «الإفراج» ليشكل بضمونه صاعقة للضمير ، و«ضربة معلم» - كما يقال - من حيث كثافة مدلوله والتزامه بالأسلوب المتزن والتعبير المقتضب واللفظ الهادئ ، بعيداً عن الشكوى وإطلاق العنان لحرارة ردود الأفعال والاستجابات الانفعالية العاطفية التي تسلب القول طاقتة وتفرغه من شحنته المؤثرة عميقاً في المتلقى فتحيلها إلى

تنفيس أو شعور بكائي سريع الزوال.

وحتى لو نظرنا إلى «الزنزانة» بوصفها شهادة (٤) أو تسجيلاً أدبياً رفيع القيمة والمستوى لحياة السجن وهوامشها الدالة ، فإن رواية «شرف» تظل ، في جزئها المعنى حسب تصنيفنا، نوعاً من إعادة صياغة تجربة «الزنزانة» في عمل أدبي ربما يكون أكثر طموحاً وأبعد مراراً ، وذلك موضوع آخر.

لتن كانت رواية «شرف» تمحننا أثناء قراءتها قدرأً من الإحساس التقليل بالواقع ويخفف من وطاته أحياناً إدراكنا أننا نقرأ رواية تقوم على الخيال الفني الإبداعي ، فإن قراءة «الزنزانة» (ولا سيما فصلها الأخير)، قصة الصعيدي وللصوص الذين عرفوا بما معه من مال فصاروا أشبه بذئاب شمت رائحة الدم) فتجعلنا نتعذر أن يكون بين أيدينا رواية تقوم على الخيال الفني نفسه فقط وليس على تسجيل واقع مرعب ينبغي بكل هذا الشقاء.

وإذا كانت رواية صنع الله إبراهيم ، في قسمها الخاص باشرف تحديداً ، تخسر جزئياً من منظور معين نتيجة هذا التشابه البادي مع «الزنزانة» ، فإن القضية الأساسية التي تراهن عليها «شرف» من حيث تدرى أو لا تدرى ، هي تلك التي تجسدت في قسمها الثاني ، أى قصة الدكتور رمزي بولص نصيف بقصولها الثلاثة (القصاصات) ، مذكرة الدفاع ، وعرض العرائض) التي يمكن قرائتها - كما أسلفنا - بوصفها رواية مستقلة تمثل محوراً رئيسياً مقابل محور ثانوي هو رواية / محور أشرف.

رواية «الدكتور رمزي»

إن الخطيب الوحيد الذي يصل بين أشرف والدكتور رمزي هو مصادفة اجتماعية في زنزانة واحدة . فأشرف شخصية هامشية عابرة في الرواية «شرف» شأنه شأن كثير من شخصيات السجن ، ولا سيما بالمقارنة مع رمزي كسيرة شخصية وخبرة حياتية ونضج فكري وتوجه «وطني». كل ذلك يرسخ بقيننا بضرورة النظر إلى رواية «شرف» على أنها جمع غير موفق بين روایتين . وإنما كان حضور رمزي إقحام طاغياً في النسبي الرواخي والفضاء الفكري الذي توطنه رواية «شرف» كما نظرنا إليها في بداية هذه المقالة.

وهكذا يبدو الجزء المخصص لرمزي وكأنه وليد يقين ما بضرورة «تسبيس» القارئ عبر تلقينه جرعة كبيرة من المعلومات والأرقام تبين أن السجن ليس أكثر سوداوية وثقلامن المجتمع نفسه . فربما لا يهوى القارئ كتب الاقتصاد والدراسات الخاصة بالتهب الدولي والبؤس والفساد في بلدان العالم المتغلب المستغل ؟ ولابد من «حيلة» فنية لإغراقه بالاحصاءات والحجج ليتسلل بها فلا

يجد مناصاً من تبني وجهة نظر البطل رمزى .
ليكن أن للكاتب كامل الحق بتوظيف المادة التى يشاء فى أدبه ، ولكن شريطة
أن يأتى ذلك «التوظيف» مسوغًا فنياً ، ومقنعاً منطقياً (أى لا يتناقض مع
المنطق البسيط ، حتى ولو كان تخبيلاً محضًا) .

إن فصل «القصاصات» المخوذة من صحف محلية وأجنبية ، وما يرافقها من
تعليقات ، قد يشوق القارئ حقاً لمعرفة ذلك السر الخبا فى كيس يحرص رمزى
عليه كأنه قطعة من كبده ، ويتنضم إضافات لشخصية رمزى وأفكاره . إلا أن
الإغراء الذى تقدمه المعلومات المستقاة من كتب أشار إليها المؤلف فى نهاية
الرواية ، يفضى إلى تقديم فصل كبير تحت عنوان «أوراق رمزى بطرس
نصيف (مسودة لذكرة الدفاع)» ، و فيه معلومات شيقة مشفوعة باستنتاجات
ذكية عبر تقديمها ممزوجة بشئ من السيرة الذاتية لرمزى نفسه . ولكن من
الصعب قبول هذه الأوراق على أنها «مسودة لذكرة الدفاع» ، إذ تشي بأنها
تعبير عن الحيرة بين تقديم تلك المعلومات من الكتب على نحو جاف ، أو
تطعيمها بشئ من سيرة الحياة . ثم إنها ، فى حقيقتها ، سيرة أكثر مما هي
مسودة ذكرية دفاع (تشغل السيرة ٤٠ صفحة من ٦٦ صفحة فى هذا الفصل .
فضلاً عن أن هذا التطعيم لا يشقى غليلاً ، ولا يعرفنا على حياة رمزى كما ينبغي
، بل وتتولد عنه حتماً ثغرات كبيرة من الأسئلة . فقد أطلعتنا رمزى على نتف
عن أسرته وحبه الفاشل وهجرته وزواجه من لبنانية وحياته فى سويسرا
وبلدان أمريكا اللاتينية وسكرتيرته / عشيقته وغرقه فى الرفاه ، وعودته إلى
مصر بعد غياب ربع قرن . إلا أنها فى هذه «السيرة الذاتية» لا نرى شيئاً غير
الأرقام ، فلأننا نعيش أحداً أو حياة أو زمناً ، ويتحول المكتوب إلى حكى بدلاً من
السرد الفنى ، وتصبح هذه المعلومات الشخصية فى سياقه مبشوّة هنا وهناك
لإضفاء بعض الحيوية على سيل المعلومات والأرقام التي لا نشك بقيمتها
بوصفها معلومات وأرقاماً خارج السياق الرواوى .

فقد عاش رمزى حياة البذخ إلى أقصاها مدة عمله فى شركة «كوش»
السويسرية للأدوية ، الشركة التي تتكشف من خلال شهادته عن غول حقيقي ،
فتتمثل أمامنا مؤسسة استغلالية معاذية للبشر تضع مصالحها فوق كل شئ .
ورغم إدراكه أنها «صارت مصدر خطر على استقلال أي بلد» ، يعود رمزى إلى
بلاده مصر ممثلاً لشركة «كوش» هذه بالضبط . يعود بصفته هذه وهو يردد على
سمع زوجته «أقوال القديس فرنسيس الأسيسي بأن الإنسان الذي لا يحتاج إلى
شيء يملك كل شئ» ، وأن الخطوة الأولى في اكتشاف الإنسان لنفسه هي أن يفك



ارتباطه بالأشياء (ص ٣١٢). وهذه «الاقوال» لا تدفعه إلى قطع علاقته بـ«كوش» والاستغناء عن خدمتها والاكتفاء بالكثير من المال الذي حصله . يعود إلى مصر لا بداع الوطنية أو الحنين . وإنما - باعتراضه - نتيجة «الملل وعدم الاستقرار . مللت الحديث طوال الوقت بالإنجليزية والاسبانية ، ومع زوجتي الفرنسية ، ولم تعد مباريات الغولف تغريني ولا تغيير السيارة . كنت أعيش في أعلى مستوى أنا وأسرتي . لا ينقصني شيء . ومع ذلك وجدتني أطلع حولي في غربة كاملة . بالرغم من روزلينا (..) سكريترى (..) ربما كنت أمر بما يسمى بأذى مة منتصف العمر . أيا كان الأمر فقد أخذ الكتاب يستولي على كلما تأملت فيما يجري حولي (٢٠٧).

بعد هذه التصريحات يحط على رأسه طائر الإلهام فيصبح وطنيا لا يشق له غبار ، وبطلًا فردا في الرواية ، سواء من حيث دوره «التلويني» أو من حيث الصنحات التي يحتلها . إن رمزي هو من يرتدي فجأة ثياب المهدى المنتظر وليس عم حسين ، لو دققنا في الأمر .

ورمزي هذا - كما قدم نفسه - يعود ليضحى بنفسه ويقع في السجن ويصبح داعية للثورة ، بصرف النظر عن تربيته ونشأته «جيناته» والعيش الرغيد . فلماذا يكون مصير أشرف قدرًا محظوظاً، وجزءاً من مركبات دمه ، ولماذا تكون زوجة رمزي اللبناني «في نهاية الأمر محكومة بظروف نشأتها» (ص ٢١٢) ، في حين يظل هو - رمزي - وحده برىء الجينات والنشأة والتراث؟ رمزي الذي يتحدث عن نفسه في شبابه فيقول : «كنت أحلم بالحياة الرغيدة ، وأهوى جمع المعلومات عن السيارات الجديدة ، وأواطّب على قراءة مجلة «بلاي بوي» لما بها من الموديلات الجديدة من الفتيات والسيارات» (ص ٢٧٥) .

والحال ، فإن هذه «الأوراق» على ما فيها من متعة وفائدة ، لا تتضمن مع النسبي الرواشي ، لا تشكل جزءاً عضوياً منه ، فتبقى مذلة على هامشه يصعب أن تصلح لذكر الدفع أو لجعل شخصية رمزي مقنعة . إن رمزي حمال معلومات ، لا تشعر بقربه من أنفسنا ، لا يكشف عن اللحظات الحميمية في علاقته بطفولته ، بأهله ، بزوجته أو أطفاله أو خليلته روزلينا ، وما من إنسان حي حوله طيلة غربته (لا نعرف اسم زوجته ، ولديه ، زملائه ، سلوكه بينهم ، حركاتهم...) .

أما «عرض العرائس» الذي أقيم بمناسبة الانتصار العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزي بطرس نصيف «فيقع في ١٢٠ صفحة تفيض بواعي وطني وشورى لا ينسجم وشخصية رمزي . إنه في حقيقته مونولوج

طويل من الأفكار السياسية والاقتصادية والتاريخية .. لا يرتقى إلى مستوى الحوار المسرحي . ولكن الاعتراض ليس على الشكل الدرامي أصلاً، بل على كون «العرض» بحد ذاته غير مقنع أيضاً وقبل كل شيء . فادارة السجن، التي تبنت الجوايسس فيطلبون حتى على كيس الدكتور رمزي ، لن تسمع بعرض لم تطلع على نفسه سلفاً ، خاصة وأن كاتبه يثير لديها كل هذا القدر من الريبة . وإذا ما سمح بذلك ، فإنها لن تسمع باستمرار العرض حتى نهايته ما دام فاضحاً إلى هذا الحد لاعمق السلطة والدراسات المحلية والدولية .. ولنفترض كذلك أن السجناء الذين قاماً بأدوار العرائس توأطاؤاً مع رمزي وكتموا كل ما في النص من «مزالق» ، وهو أمر لا يسمح سياق الرواية بتصديقـه ، فإن من الصعب عليهم ، بمستوياتهم وقدراتهم وميلهم السياسيـة والفكـرـية عـامـة ، أن يستطـيعـوا أداء هذه الأدوار الطويلة المثقلة بالمعلومات والصحـجـ .. ولكن فضلاً عن ذلك كلـه ، من أين جاء الدكتور رمـزـي ، قـارـئـ «بـلـايـ بوـيـ» وـربـيبـ «كـوشـ» بهذه الشـحـنةـ العـالـيـةـ منـ الوـطـنـيـةـ وـالـمـاتـابـعـةـ لـلـتـارـيخـ وـالـسـيـاسـةـ وـمـعـرـفـةـ التـفـاصـيلـ البعـيـدةـ عنـ طـابـعـ حـيـاتـهـ فـيـ الـفـرـبةـ وـغـرـقـهـ فـيـ عـلـمـ إـبـانـهـ؟ جـمـلةـ هـذـهـ التـسـاؤـلـاتـ تـقـوـيـ الـظـنـ بـأنـ رـمـزـيـ بـوقـ لـوعـيـ الـكـاتـبـ وـأـفـكـارـهـ وـلـيـسـ تـجـسـيدـاـ لـهـ .. وـهـنـاـ تـكـمـنـ الـفـارـقةـ الـتـيـ تـعـقـمـ الـهـبـةـ بـيـنـ رـمـزـيـ وـمـاـ يـنـسـبـ إـلـيـهـ مـنـ أـفـكـارـ وـدـورـ ، فـيـتـزـعـزـعـ الـيـقـينـ بـالـصـدـقـ الـفـنـيـ وـالـاقـتـنـاعـ بـأنـ رـمـزـيـ يـكـنـ أـنـ يـكـوـنـ تمـثـيـلاـ لـكـلـ هـذـهـ التـنـاقـصـاتـ . إـنـهـ يـصـبـعـ مـنـنـواـ لـلـبـطـلـ (ـالـسوـبـرـ مـانـ) الـذـيـ عـرـفـ الـرـوـاـيـةـ الـعـرـبـيـةـ نـمـوـنـجـهـ «ـالـأـمـلـ» فـيـ رـوـاـيـةـ جـبـرـاـ اـبـراهـيمـ جـبـرـاـ «ـالـبـحـثـ عـنـ وـلـيـدـ مـسـعـودـ» ، إـذـ كـانـ وـلـيـدـ فـيـ تـلـكـ الرـوـاـيـةـ مـثـالـ التـاجـرـ وـالـفـدائـيـ وـالـكـاتـبـ وـزـيـرـ النـسـاءـ . وـمـعـ أـنـ رـمـزـيـ فـيـ أـوـرـاقـهـ وـعـلـىـ لـسـانـ عـرـائـسـهـ يـحـاـكـ الـجـمـيعـ وـكـلـ شـيـءـ بـعـارـفـ تـشـمـلـ الـأـدوـيـةـ وـالـأـسـمـدـةـ وـالـاقـتـصـادـ وـالـسـيـاسـةـ وـالـتـارـيخـ وـالـتـكـنـولـوـجـيـاتـ الـمـديـثـةـ وـأـمـريـكاـ الـلـاتـيـنـيـةـ وـحـرـبـ الـخـلـيجـ وـالـزـعـمـاءـ الـعـرـبـ وـالـنـفـطـ وـإـسـرـائـيلـ وـأـمـريـكاـ دـوـكـلـارـ حـتـىـ كـيـسـنـجـرـ .. فـيـنـ هـذـهـ «ـالـوطـنـيـ» الفـذـ الدـكـتـورـ رـمـزـيـ لـيـجـدـ مـاـ يـرـدـعـهـ عـنـ وـضـعـ الـعـرـبـ عـلـىـ قـدـمـ الـمـساـواـةـ فـيـ خـانـةـ الـمـسـتـعـمـرـيـنـ لـمـرـ شـائـنـهـ فـيـ ذـلـكـ شـائـنـ جميعـ الـغـزـةـ .. وـلـاـ يـائـىـ ذـلـكـ عـلـىـ لـسـانـ عـرـوـسـ إـسـرـائـيلـ أوـ أـمـريـكـيـةـ أوـ صـفـراءـ ، إـنـاـ عـلـىـ لـسـانـ مـتـفـرـجـ عـادـىـ مـنـ عـامـةـ الـشـعـبـ يـنـطـقـ لـاـ تـعـرـفـ بـلـسـانـ مـنـ:

«ـ وـلـكـنـمـ تـبـعـونـ تـقـلـيدـ الـآـبـاءـ وـالـأـجـادـ،
الـذـيـنـ كـانـواـ دـائـمـاـ مـنـ التـابـعـينـ،
خـدـمـاـ لـلـفـرـسـ وـالـبـيوـنـانـ وـالـرـومـانـ،
ثـمـ الـعـربـ وـالـتـركـ وـالـكـردـ،

الطلبيان والأرمن،
الفرنسيس والإنجليز،

وأخيراً الأميركيان وبين إسرائيل «(ص ٣٩٥-٣٩٦).»
إن «النبي الأعزل» لا يجد من يرد عليه الكلمة أو يرشده إلى ما دار في غيابه
المترف بين الغولف والسيارات وروزينا من نقاشات وأحداث تبين أن «عروبة
مصر» (٥) ليست الوجه الآخر والرديف لهذه الاستعمرات.

وبعد هذه الفصول الثلاثة (٢١٨) المخصصة لرمزي يعود الكاتب لوصل ما قطع
، فنعيدها إلى وقائع السجن اليومية من جديد . وهنا لا نعود نسمع إلا صيحات
رمزي وهو يخاطب الجميع بـ: المساكين والحيوانات والغلابة .. ليتمنى وعيهم
بواقع ما يتعرضون له من السلب والربا وسرقة الأقوات وغش الأغذية وتلوث
البيئة . أي الإعلان بصوت عالًّا مما تضمنته «القصاصات» و«مسودة مذكرة
الدفاع» و«عرض العرائس» . ويعمل صوته مقابل صوت المتطرفين الإسلاميين ،
ليكون صوت العقل ، بمعنى ما ، مقابل صوت اللاعقل والنكوص ، ورغم ارتداء
رمزي ثوب الجنون في خطاباته ، بعد فشل إضرابه عن الطعام ، فإنه يظل
الصوت العاقل الوطني الوحيد في السجن ، خلافاً لأولئك المضللين والمظلومين
والسياسيين (ثلاثة من همata الناصريين الذين حكم عليهم بالأشغال الشاقة
المؤبدة في تنظيم ثورة مصر المسلج) (٤٧.) الذين لا يتميزون بواعي يعلو على
غيببيات عم حسين وهو يدعى أنه المهدى المنتظر . فليس في السجن كله من
يتفتح فيه بوعي والتضحية إلا د . رمزي الذي عاش حياته كلها ، قبل
السجن ، غارقاً في الرفاه وـ«الشرف» وهذا يعيدها إلى عنوان الرواية «شرف» .
أهى باسم «بطلها» أشرف ليكون العنوان إشارة سخرية وألم ، أم أن الرواية
ـ«مثال» لشرف «النبي» رمزي الذي لم تفسد مغريات الحياة ولا الخطر
والسجن ، ربما استجابة لجينات كامنة فيه؟ .

إن عدم الاقتناع بشخصية د . رمزي وبالتطور الفجائي الذي أصابه يقوم
فذلك على فهم رمزي نفسه لشخصيته بالذات . فهو الذي يسيطر بخط يده مقطعاً
بالغ الدلالة والتعبير من رواية أنطوان سانت إكسوبيري أرض البشر ، يقول
فيه:

ـ«ما من أحد حملك على الفرار ولست مسؤولاً عن ذلك . لقد بنيت سلامك
بكثرة ما سببت باللباط ، لقد تقوّقت في طمأنينتك البرجوازية ، في
رتابتكم ، في طقوس حياتكم الريفية الخانعة ، رفعت هذا السور المصطنع في وجه
الرياح والمد والنجوم . إنك لا ت يريد الانشغال بالمعضلات الكبرى ، كلفت نفسك ما



يكفيها عناء لكي تنسى وضعك كإنسان». (ص ٢٦٧).

هذه حدود رمزي، وفيها يتمثل نبله وقيمة وعيه الإنساني، وما تحوله إلى نبى وثورى وشهيد إلا تجن عليه فكرا وفناً.

الهوامش:

(١) صنع الله ابراهيم، «شرف دار الهلال»، القاهرة ط ١-١٩٩٧.

(٢) فى «حجر الفحل» إحدى أبرز الروايات العربية وأواخر الثعبيات، وأنضج رواية نسائية عربية، ترسم هذه بركات مصير يطل مشابه للمصير الذى يصل إليه أشرف، ولكنه شاهد على الحرب الأهلية فى لبنان بسلبية مليئة بالدلائل، تحكمه ظروف الحياة ومكونات الشخصية وليس القدر «اللبناني» مثلاً، أو الجينات.

(٣) «عروبة مصر» عنوان كتاب هدم نقاشات أبرز المثقفين المصريين حول هذا الموضوع، عقب «كامب زيفيد» وأواخر السبعينيات، وطروحت د. لويس عوض وحسين قوزى، ولعل من المناسب هنا التذكير بكلمات د. نصر حامد أبو زيد أثناء قراءته لأعمال د. سيد القمنى سنة ١٩٩٠ حيث قال: «إن مصر هي مصر المركب من كل تاريخها وتراثها، ومصر الفرعونية تلك أسطورة، والذين يدعون إليها يعيشون الأسطورة والوهم (...) أما مصر «الاستطورة» فهي أطروحة أيديولوجية لا تقل عن الايديولوجية الصهيونية زيفاً».

د. سيد القمنى، «الاستطورة والتراث»، سينا للنشر (١٩٩٢ من ٢٩٥-٢٩٦).

三

قصائد

السيد عبد القادر شاكر

**يريد أن يفر خلسة
من الإطار..!**

دمعت أكمة
الباب
فباغتتني أصابعها
بالدبيب!!!

**بنت
أنزلها الله الطيب
مباهجها
وسوار يلهث في مع
البنت الفتاكه
والفتانه «للرجاله»
فاجعة الخضر**

أذل لها الله الطيب من عليه
مباهاجها
وسوار يلهث في معصمها
البنت الفتاكه
والفتانه «للرجاله»
فاجعة الخضر
اشتعل الدمع بنار لهيب محبتها
«بص
شوف عيني مالها!..».

امرأة

كانت تتقلّى تحت الشّمس
وتخلع حمالة ثيبيها
تستقبل بالفخذين العاريَّتين
الربيع
وكان البحْر يحدق
في عورتها

تلميذة

حين رأى
ضفت الحقيقة على نهديها
ومضت
غاضبة...
.

حسان اللوحة
حسانتنا الجنون يا حبيبتي
يا حلوة النثار

صاد

تاج الدين محمد تاج الدين

صالحة للحياة ، فى كلّ وقت وكلّ
 حتّى سبعه .. العرق يبدأ يضخ
 الدم في الوشوش
 وتبوش معانا الشرارة
 بتأمّلت كسلنا
 واتكالنا المكتسب من جيل قديم ..
 كان سقيم ،
 من كُثُر الحكم نفوه جوّ الوطن
 صاد زمانه جوّه منه .. واصطبر
 والصبر من
 والمداري عشّش في وجданه اللي
 شاخ البكا ..
 إبكيت عنّيه
 ماعاداش بيشوف العدو ..
 وماعاداش بيشوف الحبيب ..
 وماعاداش بيشوف حتى فين
 راحت إيديه ..
 وامتدت !!
 كريم .. واللائيم ؟
 والصبر طال كل المعانى في
 دنيته
 يأسك ..

صاح النهار ،
 يبرطع في الشوارع .. ويطحّش
 في الديوك ..
 وغرقان في الشكوك ..
 ومجتناه الناس في الجرائد ..
 والكلام الكثير مكسراته الحروف ..
 مصلوب ع العامود ..
 ومقرّقينه الدود ..
 والصاحب اللدود ..
 والجزمة ..
 والکوارع ..
 والديون .. والمسكوك !
 والخلاصة ..
 في السينس ..
 العيال مكوعين
 قطر الزّمن طوي وفارع !!
 من ١
 صباحي فـ صحن فول صباح متبل
 بالملون ..
 ومصخصين سخنين ومقرّبين
 على الخدين ..
 والعافية طله من البشر ..
 والجوف الصبيحه منعش ..

مايسواش كام .. بدون تمييز
ص ٣

صباح ..
صورة نهار خارج من فلقتين
ببيرش
فوق الوش
لؤلؤ ندى .. ظاهر نضيف ..
يبقى الربيع .. يبقى الخريف ..
يبقى الشتا ..
يبقى البشر متجمعة ومتشتته
القلب ،
قلب الوش ،
وقت الفحب ما يكون نضيف ..
وقت الفرح ..
لما انشروا قلب الرغيف .. بالثار
تطهر معدتهم السحت ..
والفتحت في الجدر الشريف
باللطخ ..
وسلاح التنمية ..
والظريف !
عاملين عصابه يسرقوا وشن
الصباح ..
ويترسوا درج الحكومة فى
الديوان ..
ويدرسوا جوه القصول كل
الستان ..
من زهراط المدن
حتى الوفاقى الريف !!
ص ٤

مُحَفَّ الصباح مليانه بالأكل
الميش بالتوابل والتراب
مكتوب بحرف الفهلوه
والادعاء بالغزو
في قلوب اليتامي ،
والغروب المداريه
في انحناءات الشراب
والنساء ،
والقادره في جراب الحواء ..

وصبرك ..
بين إيديك .. وانت حرة !! (١)
وصباح صلاح .. كان مساه
وكان كلامه في سكته
ص ٢

صباح الخير ..
كافوف مددوه ..
يتناول النسيم للطير
يمدهف فوق جناح ..
رفرف بيسمى لرزقه .. فين
مايروح ..
عشان يأكل ..
وبياكل معاه الغير
يجوز إبنه ..
يجوز جاره اللي أصناه الجراح
والسير ..
وعاد من عمره مكسور الجناح ..
مجروح ..
جروح من أقرب جزوح الروح ..
ومش بيبوح ..
ويمكن من رفاق الرحالة والإخوان
دول فيهem كثير خوان ..
وفيهم ندل .. مش إنسان
بيعرف إمتي يبقى عويل
ويتنسي اللقمة والأحلام وسهر
الليل ..
يببع صاحبه لاي جبان .. ويطعن
جنته تنكيل
على الله يطول .. ومش حيطول
لابيقى أمير .. ولا فى الهيئة
يبقى غفير ..
ولا لسيادته يبقى سمير ..
ولا فى البال ، على الأجيال ، ولا
الأزمان ..
بيطرح ميت الإحساس حياته
ضئير ..
وعمره في يوم ما يبقى كبير
يكون مطروح من الأيام



من مطارح توجَّك
 تبقى هِرم
 تبقى درم
 تبقى جِبل .. وبتترُّم
 تبقى النهاية .. أى حاجَة !
 صور بشر
 يُشرُّبُ شر .. وبتنضرَّب برضَّه
 بضمِّ الراءِ
 ولأيام تثور وتنثَّجَر
 صالح قلبِي .. لجلِّ حبيِّ يكون
 جميل
 بعد المصالحة .. كل شئٍ بقى
 شفتشيش
 وأستريحَت .. وفرحت
 ولما راحت في النوم اللذِي
 شُفت نفسيًّا بانتسم زَى البَقرَ
 قمت .. وصرخت بعزم مابي من
 صريخ
 أنا مش حجر .. أنا مش يَقرُّ
 أنا صنْفٌ مجنونٌ مُّبَشِّرٌ
 بیحبِّ يجري في الزَّمن ويَا
 الحياة
 ويحبِّ يغرس جِتنَه في الطين
 ويرقصِم الفرح
 زَى الشجرِ .

(كلَّه يرفع مستوى .. ويطاطى)
 ويغير اتجاه
 (سياسه بقى !!)
 والسياسي ..
 يعرف إمتي يستخبئ ..
 وإمتي يظهر في الصور ..
 وإمتي يأخذ العمال معاً
 (دى الخالمه فى الكتاب .. لاجل
 الهوا) !!

٦
 صور كثيرة مرصصَة .. جوَّهَ
 الكُتب والكرَاسات
 وفي القلوب متصرِّفة .. صورة
 زَمَن مالهوش مدى
 صورة أماكن في الصدى
 متربدة ..
 بين اللي فات ..
 واللى جاي ، بدون سمات .. أو
 ملامع
 معروفة .. أو محددة !!
 والمصورة .. متلوَّه لونَ الزَّمن ..
 من دا .. لده !!
 صوان ياخِجَّرَ
 وإيش يعمل الأزميل معاك
 يبريك .. والآ ينقر مخدعك
 والأ سكوت لثُلُف مراخ طالع

الأصدقاء

صبدى سوسان

إلى / بسيمة عبد الله
أمي
تطالبني في المساء أن أتزوج
وحببتي قد رحلت
سوف أجهز لها
خمس وردات
من حقل أبي
وسوف أبكى
على قبرها
لأنها تطاردني
وتروف سماعة الهاتف دوماً
لأن عيد ميلادها الليلة
سوف أجلس معها على الطاولة
فأجهك عن حذاني المتسع
وخجل البنات الذي يعتريني
كلما حاولت لمس يدي
ولعبتى المفضلة بعد النوم
سوف أضع رأسى على صدرها
وابكي
ليس للمساء سوى امرأة واحدة
وأنا
لست الرجل الذي
يضع امرأتين في قلبه
وخمس وردات

إلى / مجدى الجابرى
انتظر يا صديقى
فيعد ثلاثة أعوام
ستصبح مرحوماً
واسقرار لك الفاتحة
انتظر أيضاً
فعما قليل
ستمر فناتك
بعضكتها المثيرة
تحمل بعض الورود
وقليلاً من الحزن
ـ ذلك المشمول برائحة الرجل
الذى
اعتصرها ليلة أمس ـ
لتلقى على قبرك
دمعة فاترة
أنا أيضاً
لأصدق أنا
ندخن معاً
ونشرب القهوة
وأن الطبيب الذى
سيجرى جراحة الخ
سيترك السلطان يسرى
لأنه
يريد زوجتك

من حقل والده

كل صباح

إلى / صبحى موسى
كلما تغلق عينيك
ترى البنت
توزيع الستارة
وتطلب لك القهوة
هاؤنت يا صديقى
تمارس الحياة
كلعبة الشطرنج
وتفتح كفل دائماً
لترى منديلها
على الفطور
ليس منحالاً
أن تقف في ميدان التحرير
تنظر للشمس
مغمض العينين
فالعربات المسرعة
لاتعرف الصب
ولارائحة البن
وعليك الأن
أن تجلس في الكرسى
- تماماً كما اعتدت -
تنصت للراadio
يذيع الذكرى الأولى
للحبيبة التي
قد رحلت

إلى / هالة حلمى
والدى بالأمس
قطع المسافة كلها
وقال لي
حين تنجب طفلين
سيكون أحدهما أحمد
والأخر فاطمة
لأننى
كرهت الأسماء المسيحية
في العائلة
وكان على أن أنزوج
وأتجب ثلاثة أطفال
لم أرهم سوى في مخياله
منذ خمس سنين
وكان مثلى
يتخيل الحبيبة
حين تدخل البيت
وحين تخرج
وحين تعد الطعام
الفارق الوحيد بيننا
أنتي أراها
حين تهين السرير
وتنام
بينما هو
ينتظر حملها

قصائد لزجة

وليد الشيخ

على مطارح الفتنة
ورثيل الكلام
يد مدربة
تطوح بالزغب
وتتمر - بما وعدت - آمنة

٤

يالفعالها
نجم قليل
ويينز الخاثر من مامنته
دبقاً
لحاهتين يجف
عربيها يتعمى
على شقاء السرير
ويرتجف
الحسرة تصل انتباها
تقرش احتمالات صحو مفاجئ
تدب البهجة نشوتها
الرايحة تخف
فن فهو

٥

كيف مدينة بلا بيت يقامُ
ينام أهلها
ونسائهم محصنات

١

فائقات الشبق
إناث الاستيقاظ المتأخر
يتركن رائحة النوم
في أسرة السعادة حيث دفء
ضجر

يمارس نفسه
ويتنسل
قبل ولوح الرجلة القاتلة
بيت الحياة
ملعب الرؤوس الصغيرة

٢

أين الاسمرانية
لتطفىء أعقاب شهرتها
وتركل الليل باقدام دائمة الرفعة
لأشم نجم أفعالها
وأستطيبه

٣

يد خافتة الممس
صاحبة

وردة لحبيبتين فقط

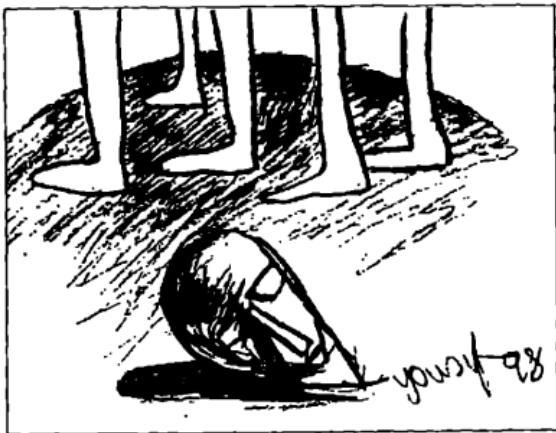
حسن عبد الموجد

عبارة من التي يرددتها أصدقاء الجامعة - وتنذر الرومانسية السانحة وأن إحداهم تجلس الآن مع حبيبها الحقيقي ولا يلمس أن تتصل بك آخر السهرة وهي تخلي حذاءها وتسند سبعة التليفون بكتفها وترتكب قليلاً للإحياء بتوتر تفرضه العلاقة بين ولد مثقف وفتاة قروية يحرّر وجهها حين تقرأ حرفاً واحداً مما تكتب - رغم أنها لا تفهم شيئاً كما تؤكّد دائمًا -

لماذا لا تستمر في الغضب ؟ وتجد نفسك - فجأة - مضطراً لاستدعاء كل ما قرأته في علم النفس عن أحلام اليقظة ؟

رغبة ذلك يتحول الحذاء الذي يؤلم قدمها إلى حذاء سنديريلا وتتحول أنت إلى أمير يجد في البحث عن صاحبة الحذاء يمكنك أن تستمر في ذلك حتى يزعمك حضور الأخرى بفتنتها وتجد نفسك مضطراً لأن تعيش حالة

ما الذي يمكن أن تعتبره مشكلة كونية ويعتبرونه تافهاً ؟
لابأس أن تلقى وردة ذاتلة وجذتها أثنااء متابعتك الدائمة لسباقى ورديفي امرأة لم تر وجهها مطلقاً !
وردة وزعنها ورقة ورقة على محطات المترو في غفلة من شرطبي المرور ، قبل أن تلقى جسدها - الذي لا تعرف له لوناً محدداً - في شارع شبرا ، ورغبة في تسميع جدول الضرب لمدرستك أو البكاء على صدر أمك أو احتضان صديق يشعر بالamlak التي تخاصرك دون أن يسأل عن سبب دون أن يفصح دموعك التي تنهر دون سبب معلنًا كلهم يضعون حين تكتب "نورا" و "دعاة" في ورقتين متساويتين تماماً ، وتلقى بهما من نقطة واحدة توازى رأسك وتقول : إن التي ستلمس الأرض أولًا هي الفائزه بقلبك - تضحك كثيراً كلما أطلقت



مثلهم وتتصل بالعراقة - صديق آخر
- لتسائله: أيهما حبيبتي؟ ويسألك
أنستله تعرف منها أنه يريد فهم
رغباتك في واحدة معينة ورغم ذلك
تستمران في "هذيانكما" ويخبرك
أنك ستكون غنياً جداً وتتزوج واحدة
فقط وتتجنب منها ولداً وبنتاً!

ماذا لو أكملت رسم المشهد
لتراهما امرأتين من اللواتي
تشاهدنه دائماً في الجنائز؟ دائماً
تحب أن تكون متوتراً حتى تعيش
لحظة إبداعية - كما تدعى - وكما
تحب أن يصدقك على طول الخط من
تهمهم بالتفاهة!

ماذا تلعن رأسك التي تصر على
التمسك بأفكار سخيفة؟ ولماذا
تقارن بين اثنتين أنت تحبهما
 بشخصيتين أنت مع كل واحدة
إنسان مختلف؟ لماذا تندم عيناك
 كلما شاهدت وريقة من أوراق
 الوردة التي وزعتها على محطات
 المترو؟

فلسفية تكرهها ، ودائماً السؤال عن
كائنتين ، كل منها يمتلك ميزات
رائعة مختلفة ورغم ذلك يظل
أحدهما مسخاً حين يحضر الآخر ،
وربما يتحولان - معاً - إلى مسخين
حين تشاهد الهواء يضرب ثوب امرأة
عايرة ويلتصق بجسدها فيبرز
تفاصيله وتتجدد عينيك متعلقتين
بالمشهد رغم ضحك المارة من دوران
رقبتك عكس الشارع أكلهم تافهون ..
كل من يضحك أو يشير بطرف عينه
إلى أفكارك - كما تعلن دائماً لهم -
وتقول إنك ستجلس مع إداهن
اليوم واستأخذ قراراً مباشرأً إما أن
تكون هي حبيبتك الحقيقة أو نفيها
بقسوة بعيداً عن أية معرفة تخصك ..
لكن المشهد ينتهي سريعاً بقبلة
واحدة ، وإمساك يديها وـ "كفاية ..
ماما هاتشوفنا" ، تبتسم في سخرية
وتهزّ رأسك في خبث وتغمق لنفسك
: ربما يكون الأصدقاء على حق في
بعض الأحيان ، وعليك أن تصبح أبله

ثلاثة نصوص قصيرة

محمد بركة

الحبيبة من على سعاده المفتول...
أرز باللين

أرى البنت فتتعجبني وتراني
البنت فاعجبها ، وهذا فقط ما يجعل
القاهرة محتملة : أن يهبني
الاصدقاء مفتاحاً أنيقاً لشقة حقيقة ،
أدخلها بصحبة نهدين مغزوريين ،
أظل متوتراً والبنت تريح رأسى
على ركبتيها . تنحنن على يصدرها
ثم تلقمني الحلمة فاتلتها ملهوفاً ،
وحين أهداً أكون قد انكمشت تماماً
في المحرر الأنثوي الكبير ، وتطيب
على الكف الحانية ، وتخردى
الهددة اللذيدة ، وتنناهى إلى أذنى
أصداء أغنية عذبة قادمة من بعيد ،
ثم تدعوني الملائكة إلى وليمة أرز
باللين ..

حنان مدفوع الأجر
هذه المرة لم تكن أمنى هي التي
تدفع رأسى برفق تحت الصنبور .
تتخلل أطراف أناملها خصلات
شعرى بحنية .

يتساب شلال المياه الدافئ مختلطًا
برغادى الصابون . وأخجل .. أخجل
يأمى من الولد الملائى ومن فوطته
النظيفة ، الولد الذى رأى الأتربة
العالقة بشعرى تتربس فى حوض
ناصع البياض .. ثم يمضى فى هدوء
يدعك أذنى ويمسح على عينى برقة .

عشيقه الحاج معوض
لم يكن الحاج معوض « حاجاً »
ولا يحزنون ، وإنما هو العرف الذى
جرت عليه نفس العزبة الثانية فى
توقير شيخ كبير زوج ابنته وستر
على بناته ، وال الحاج معوض الذى لم
يذق ماء زمزم ولم يرم الجمرات
مازال ساعده اليمين يحمل وشماً
لغاية من غوازى القجر رأها متذ
عشرين عاماً فى فرح ابن شيخ البلد
فجog وراءها فى العزب والكفور يضع
ليلًا قبل أن يرده أولاد الحلال إلى
عقله وامرأته .

(مات الحاج معوض دون أن يبح بيت
الله العرام . ولم يخف الشقيق عبد الله
خطيب المسجد استحياءه من حكاية
الوشم هذه . وقال : م موضوع ما كان
ببركهها وصورة الزانية على دراعه
هتتحول إلى قطعة من نار جهنم
يتقلب عليها وهو في القبر . وهمس
أحد الحاضرين وهو ينظر باشفاق
إلى الجسد المسجى على السرير :
وايه الحل يامولانا ؟
وعلى مدار ساعتين ، كانت البحة
موضوعاً للأخذ والرد قبل أن
يفسلاها ويرشوها بعطر رخيص ثم
يهيلوا عليها التراب ليستقر جدي
في باطن القبر عاشقاً هزمته « مياه
النار » التي أزالوا بها صورة

يعرف ويبيّن

سامي جعفر

عادة يترك الكاسيت مفتوحاً
ويخرج للصالات ، يفتح التلفزيون
لمعرفة الوقت .
رفقة حمامه على شباك
الحمام شلت انتباذه للحظة
فهرب الدم منه وتخاذل .. هشها
قطارات ..
غير رأيه ولم يعاود ، هزه ثم
رفع ثيابه
اعتدل يشعر بالارهاق والتبلد
، تطلع إلى السماء
زرقتها لها شكل مختلف ،
 Zahui قريب هجم عليه شعور
بالتعاسة والقرف ولاجدوى
الأشياء .
أدبار خرطوم المياه على أثاره ،
تابعها حتى أخذتها المياه الجارية
نحو فتحة البالوعة .

تجمع العرق على جبينه
بسرعة ، وثقلت أنفاسه ، تعجب
فلم يكن ذلك يحدث من قبل إلا
بعد المرة الثالثة وأحياناً الثانية
يتمدد مفترشاً بلاط الحمام
المتسخ تلسعه ببرودته فمازال
الوقت صباجاً ، لمح نتوء عظامه
على فخذه نقص وزنه
بطريقة غريبة ولم تقدر محاولاته
لزيادة وزنه .
قال له حاتم إن الدنيا تأكلك .
لكن رد لا . إننى أكل نفسي
بشراهة .
تنبه على صوت التصفيق
المنبعث من التلفزيون في الصالة
وصوت الكاسيت وفي حجرته .
(انسى الهموم ، أنسك يدوم
اللى يلوم يفضل يعاني)



لحظة اكتشاف

فاطمة خير

لكنها وبكل قوة لا تستطيع تحديد اللحظة / المكان.

والآخرى : تحاول أن تعرف أين رأيتها ؟ .. هل رأيتها ؟ أم أنتي أريد أن أراها ؟

خلقتُ اللحظة : توقفَ الزمن ... وعَجَزَ المتروُ أمامَ ارادتينِ في لحظة حياة . وانساب منسحبا .. حين بدأ الإجابة .

في لحظة دورانِ نفسِي .. تبدلت الأماكن .. وتقطعت نفسِي مع نفسِي .

رحل المترو ..

واختفت الفتاة زائدة حيرتها .
واختفت الأخرى بلا يقين
توحدت اللحظة .
واختلفت .

وقفت الفتاة الصغيرة تنظر بلهفة من خلف زجاج المترو .. نهولها الصغير يتارجع بين قرطيها الذهبيين ، وبشارات براءتها تجرب الاندهاش .

لحظة انطلاق المترو .. نظرت للخلف .. خطفت اللحظة الكائنة استوقفها ، التقى بها ، على أحد الأشياء .

لحظة التقاء الاندهاش : هي / أنا
لحظة عدم الاتزان .

توقفت اللحظة / الموقف ، الصدمة ، يوقف الأشياء : زمني الذي مضى .. زمني الآتي . المحصلة : الآن . تتذكر ملامحها : شعرها المعقوض للخلف .. ورشاقتها المفرطة .. نظرة بحث عن "الخلق" في عينيها .. ملامستها للأرض كمياه تعيش عليها . هي الملامح نفسها رأتها يوماً

قصائد

ياسر شعبان

أتابع جسدي

بلا جسد
 لا تعنى أبداً بلا خطيبة
 تماماً ولا تعنى الغياب
 الحكاية كلها مجرد وهم
 يتبع فرصة نادرة
 ليتابع الواحد جسده
 بلا مرايا
 أستطيع أن أضبط
 أصابعى فى ارتعاشة مفاجئة
 تنتابها كلما حاولت مسح قطرات عرق عن جبينى
 وأستطيع أن أحكم جفونى
 على خيالات تفر
 هذا التغفُّن وتلك الهالات السود
 حول عينين لم تخضنا
 طوال ليالٍ - تتابعان آثاراً تركتها
 أجساد أحباءِ دائماً يفارقون
 دائماً
 تفاجئنا شعرة بيضاء

أو تجعيدة تتضخع عندما نضحك
 «التجاعيد دائمًا تتضخع عندما نضحك..»
 دائمًا
 تلهو أجسادنا عنا
 لا تنتبه لوجودنا
 ولا تتشبث بنا
 إلا عندما يهددها الغياب!!!

٩٨/١٠/٢٤

عندما نصبح جثة

لن تفقد ظلك
 لكنك ست فقد الأطيااف
 التي سكنتك طوال حياتك
 وتتصبح عارياً فجأةً - و تماماً
 من الأقنعة التي صاحبتك:
 حينها - هل سيظهر وجهك الأصلي؟!
 وقد تختفظ ببعض الدفء
 بعض الارتجافات
 بعض الرغبة
 وقد يختلط الأمر
 على الذين عرفوك
 المنهمكين في إزالة آثارهم عليك
 بغير دموعهم
 - كانواهم لا يصدقون -
 لو تعرف - لو يستطيعون
 لسلخوا جلدك
 وتناولوا ارتداءه
 لا - ليس طقساً بدائياً
 ولا رغبة في التطهر
 قد تكون محاولة بائسة
 للتشبث بزمن لن يعود
 وبما تسرب من أرواحهم..
 ستتصبح جثة - بالتأكيد
 ولن تفقد ظلك

ظلك الذى شاغلت به الينات زماناً
 وأرسلته وراء هن حتى أسرتهن
 ظلك الذى ملاك بالرضا
 لما عانق ظل حبيبتك
 رغمأ عن أبيوها
 ظلك هذا ستدركه - هكذا
 محبوساً فى تصليك
 وخاويأ.. خاويأ جداً
 لحد التداعى على الجدران
 والأنسياب على الأرض
 ظلك
 الذى سيتداعى وينساب ويختاءل
 كلما ازداد تصليك
 والذى سيخلص لك أكثر من كل أحبابك
 ولن يلجاً لغيرك
 هل هو أثر لوجودك الأصلى...؟؟

٩٨/١٠/٢٥

قال: سأبني جسراً - بالتأكيد
وقال: لم أعد أطيق الوحدة..!!

ضبط نفسه
 أخيراً - ضبط نفسه
 يبتسم مثل أبيه لما يشرد...
 وكانت لم يستهلك ثلاثة سنّة
 ليؤكد: لا أشبهه في شيء
 على الإطلاق
 تعليق جاهز عند آية مقارنة
 وكوايس...
 جدران الحجرة مثل ضباب تكاثف - فجأة
 أبواب ونوافذ
 توهם بالبراح.. بزائر .. أو عابر سبيل
 أبواب ونوافذ تقضحها لمسات أصابع مرتعشة

على حقيقتها:
مجرد خطوط غير متقنة
لأصابع مرتعشة..
أخيراً
استسلم للظل وللمرأة
وقبض على رماد المصور التي حرقتها عمدًا
أخيراً
ادرك قيمة التشبيث
بكل الأشياء التي تروج
مثل أبيه - يعني:
الحياة لا تضيع هباء

١٩٩٨/١٢/١٢

* في العدد القادم *

ودعا للبياناتى : عبد المنعم رمضان وعذاب
الركابى / قصائد من عبد الله البردونى / جرّ شكل :
باب جديد / الجزء الثانى من : «العنصرية فى أدب
الأطفال العبرى» / قصيدة جديدة لمحمد عفيفى
مطر.

قصة

زهرة الياسمين

منى سعفان

يطوف بذاكرتى ، لا يستوقفنى شئ مثل شجرة ياسمين ، شجرة بعينها أبحث عنها منذ أكثر من ثلاثين عاماً ما زال عبقها يبعث الذكرى حية . بيوت بحدائق وظلال كثيفة وأشجار على جانبى الطريق وأوقات العصارى وعربة وحيدة للليس كريم « جروبى » وليل حانية وأمسيات الصيف فى ضوء مصابيح خافتة تعم شجرة عجوز ، ويوم الجمعة يوم الذهاب للسينما وأعياد الميلاد الصاخبة وأطفال صاروا اليوم على اعتاب الشيخوخة ، هاجر من هاجر وافترقنا ، عالم أليف احتوى طفولتى وبنى هو الكون يتتنفس بطيئاً ، عميقاً ، فنعود أبحث عنك ياقاً هرتى فى أفلام « أبيض وأسود » ، فى صور تضمنى أنا ورفقات الدراسة ، تلك الصور التى اعتادت المدرسة أن تأخذها لنا كل عام مع مدرسة الفصل . أذكر تلك الفتاة ، كانت صديقتي ، هاجرت كما هاجر الكثيرون . أبحث عنك يا زمى .. أسأل عنك من ماشوك من جيلى أو

لا أعرف تلك المدينة ، لا أتعرف على ملامحها ، بأبراجها الرمادية وضوابط شوارعها . وسماؤها تغللها سحب عوادم السيارات .. أهلها متطاھنون .. الأعصاب مشدودة .. الوجه منهكة .. الأسنة لاعنة ، أما النقوس فمنكسرة .. لا أعرف هذا الزمن يا مدینتى .. إذن على أن أمضى .. أحمل سنواتي البعيدة .. أعود إليها ، ألتمس بعض العزاء .. أقتتنص لحظات المرح .. أختلس دفء الرقة .. أختلف وهما يخفى وجه الزمن القبيح .. أناور الموت وأنعلم بالعودة يوماً ، وحنين جارف يدفعنى لشوارع تغيرت ملامحها وهجرها ساكنوها ووجوه سمعت لمصير لا أعرف عنه شيئاً وأحلام مضت وزمن ولى .. عنزة هي الذكرى بقدر قسوة الشوق يبكينى والحنين يائس ، حزين حزناً لأنهائياً .. ننزف ذكرياتنا ، نستجدى بعثتها ، تريدها حية ، فممتى أعود من بلاد الغربة وهى بلادى؟ . ومن كل ما يتراءى لى ، من كل ما

البياسمين .. قامستى لا تطاول
الشجرة ، فاقاوم خوفى من الظلم
والسحالي .. التقط زهرات
البياسمين المتناثرة بجانب السور ،
أحمل كنزى وحبا وإشقاقا ودموعا لا
تتوقف أثناء الليل خوفا عليك ..
أقدم لك زهورى ، أنتظر فرحة على
وجهك لا تأتى أبدا .. تأخذين
زهراتي باهتمال ، تضعينها على
طاولة بجانبك قائلة: « وهل نقدم
الزهور ذاتلة بلا فروع؟ »
وستمررين في الشكوى لصديقتك ،
جارتنا ، شكوى تتكرر كل مساء
، فانصرف مخذولة .. مجرورة ..
مشفقة لا اعرف كيف أقول أحبك ..
ربما لا تعلمين أنتى اعتدت أن أقدم
زهورى لمن أحبهم ، فلا يفرح بها أحد
وكأن الامس يتكرر وكل شىء ينcka
الجرح القديم.

لم أكن أعرف أن « العود » قدرى
وأنا في السابعة من عمرى ، أركب
دراجتى ، أقطع شوارع الحى
« عائدة » للبيت الذى تركته وأنا في
الثالثة ، حين انتقلنا لننزل آخر
بنفس الحى .. « أعود ، ذلك هو طقسى
اليومى . عمارة صغيرة من ثلاثة
طوابق بشارع كل بيته تحيطها
الحدائق ، أقف أمامها يشدنى حنين
غامض وشوق لا أتبين كنهه
ومصدره . نعم كان الشوق والحنين
والعود قدرى منذ البداية . وها أنا
أقف امرأة وحيدة أمام بيت وقفت

جبل من سبقنى ، ألمح نظرة حزن
وحنين يحرك الشجن .
أين أمسيات الشتاء و« أطلال »
ناجى وصوت أم كلثوم الآتى من
بعيد يخلق عالما من الحلم ، فيتراءى
لى ، على هضاف النهر ، بيتا بمحيقة
أشجارها عجوز ..
اسقنى وأشرب على أطلاله وأرو
عني طالما الدمع روى .
من يروى زمنى وكلنا غرباء ؟
ليس للشعر مكان فى بلادى ، ليس
للشعر مكان فى زمننا .. فقط حزن
يملا القلب ودمعة تزيد أن تناسب
وغربة تفصلنا وتحميينا فى أن واحد
من التلامس مع الزمن « القبيح » ،
فتعود نبحث عن صورنا القديمة
وأغانى أحببناها يوماً ومدينة غير
تلك المدينة بأشجارها الذابلة وعقب
شجرة ياسمين بعيتها وأحلام ظلت
على حالها أحلاما ، تتراءى كالذكرى
وتتباعد فتصبح أطياف أحلام .
أعود للحى الذى ولدت فيه ، فهل
التنقى مع زمنى ؟ هل يبعث الموتى
؟ أدرك الان فقط لماذا نؤمن بالبعث
.. سنعود يوما إذن . أين عذوبة
الظلال الوارفة ، ووجه أمى الطفولى
ونظرة تشى بحرمان قديم ؟ كانت
يتيمة ، تستعطف طفولتى ، فكيف
أترك طفلتى وحيدة ؟ وودت لو
قدمت لك كل الدنيا وال عمر ، حملت
طفولتك المحرومة لتصبح قدرى .
أتوقف فى المساء أمام شجرة

مدعية أنتي جئت أسأل عن جارتنا
بالدور الأول .. لا أعرف بماذا أجاب ..
اختلست نظرة ، لم أتعرف على
المكان .. أين المر المظلم وجهاز
الراديو الكبير؟ نعم أذكر «بابا
شارو» و«ذهب الليل» ، ولا أذكر أكثر
من ذلك .. شكرت الرجل .. نزلت
أهرول .. أخشى أن يرى دموعي أحد
ـ . كان يوجد بأسفل المنزل جراج ،
أذكر أنتي في سنوات مشيي الأولى
أنا وابته صديقة أمي الحميصة ، كنا
نسقط سوياً ، فالأرض منحنية هنا
وأقدامنا لم تتعذر بعد المشي ، فإذا
ـ . الميل أراه الآن يستدعي كل تلك
ـ . المشقة التي كابدناها .. أصبحت
ـ . صديقة السنين الأولى طيبة ،
ـ . هاجرت كما هاجرت كل الأسرة
ـ . ومصدقة أمي ، رفيقة شكوى كل
ـ . مسام ..

ـ . بكيت في شوارع خالية وكل
ـ . الأشياء تعود لتخلق على البعيد ..
ـ . وكل لحظة تتلبسها لحظة أخرى.. كل
ـ . ليل يستدعي ليلاً آخر .. كل أمسيات
ـ . الصيف تذكر بخضوء مصابيح خافتة
ـ . في شوارع مورقة وكل شعاع شمس
ـ . يتسلل بين فروع الأشجار هو طيف
ـ . لشعاع حار ينساب نقياً تحت شجرة
ـ . عجوز وكان كل ما هو كائن ليس إلا
ـ . ذكرى لزمن ولى والفرقة تسكن بيته
ـ . قديماً به معه مظلم .. يأتي مساء عيد
ـ . الأم ، أخشى أن أبوج لأبي برغبتي
ـ . في تقديم هدية لأمي .. أخاف

ـ . أمامه طفلة وحيدة .. لا أتذكر معالم
ـ . المكان ، فقط معه مظلم .. كانت أمي
ـ . بالخارج .. يدق جرس الباب .. أهرب
ـ . لاستقبالها وورائني خادمتنا العجوز
ـ . تهرول .. يصطدم رأسى بعمود بارز
ـ . بالحانط ، أسقط .. ما زلت أذكر طعم
ـ . الدماء بفمي وجرحي الأول ما زال
ـ . بجعبتي .. جرحته أمي ..
ـ . كنت أعرف أنه كانت لنا جارة
ـ . تكبر أمي بسنوات كثيرة ، تسكن
ـ . هي وزوجها بالطابق الأول ، تعرفت
ـ . عليها حين كبرت قليلاً ، كانت تأتي
ـ . لزياراتنا بعد انتقالنا للبيت الجديد
ـ . بنفس الحى .. امتدنا أنا وأختي
ـ . الكبيرة أن نناديها هي وزوجها
ـ . بعامي هيلين وعمرو حنا .. ومنذ
ـ . سنوات علمت من أمي أن عمرو حنا
ـ . قد توفي وأن مامى هيلين قد
ـ . هاجر لشقيقة لها بالخارج ..

ـ . فكانت أنتي أستطيع التسلل الان
ـ . إلى أول منزل سكنته أبي وأمى في
ـ . أول عهدهم بالزواج ، أستطيع أن
ـ . أدعى أنتي أسأل عن مدام هيلين
ـ . القاطنة بالدور الأول فتتاح لي
ـ . فرصة إلقاء نظرة على البيت الذي لا
ـ . أذكر منه الاماً مظلماً وجرحي
ـ . الأول ينزف وجهاز كبير للراديو ولا
ـ . أعرف لذلك الحنين الجارف معنى
ـ . محدداً أو سبباً واضحاً ولكنه عميق
ـ . قديم ..

ـ . فتح الباب .. أطل منه رجل في
ـ . حوالي الخمسين من عمره ، سأله

اقترابي من جرحه .. ينادره ..
يخفيه .. ألمه في نظراته الشاردة ..
الجال خادمنا العجوز .. أعطيها ما
أملك .. أطلب منها بإلحاح أن نشتري
ما يفرح أمي.

لا أستطيع النوم .. أمضى الليل
أرسم ثلاثة كروت باسمائنا أنا
وأختي أتسلاط على أطراف أصابعى ..
دخل غرفة أمي .. أضع هديتي
والкроت الثلاثة .. أنسحب وأبكي
إشفاقا.

- من يضع وروده في أنية بهذا
القبع؟ «قالت أمي بقسوة معلقة
على هديتي . ابتسمت خجلة لأخفى
جرحى ، ودلت لو ابتلعني جوف
الأرض ، لو تلاشيت من شدة الألم .
لم تحبى قط ما أقدمه يا أمي . لم
أشهد يومها للمدرسة ولم تعبا أمي .
ظللت مختبئة في سريري ، مغمضة
العينين تحت الأفطية ، أتجرع ألمًا
يمزقني .. في المساء جاءت صديقتك ،
كانت في مثل سنك ولها ابنة واحدة
.. ناديتني .. داعبتني صديقتك قائلة
ـ « ما هذه الأنانية الجميلة ، لم تقدم
لي إبنتى شيئاً بهذا الجمال قط
والкроت التي قمت برسمها .. أنت
فنانة ». أخيراً ابتسمت أمي قائلة:
ـ « لم يذكرني أحد غيرها اليوم » .
انسحبت وإشفاق يتدفق بداخلي وما
زال جرحى ينزف وما زلت حائرة
كيف أقترب منك ... العمر يتقدم
ليقودنا نحن الاثنين للجهول وما

زلت لا أعرف ..
أيها الساهر تغفو تذكر العهد
وتتصحو
وإذا ما التام جرح جد بالتزكاري
جرح
فتتعلم كيف تنسي وتتعلم كيف
تحمو
من قال إننا نستطيع أن نتخطى
الما قدیماً؟ من قال إننا ننسى
أفراحنا الأولى؟ ..
هل يعرف الآخرون كيف نحن ..
تنحنى على ذكرياتنا .. بكى غياب
شعاع شمس .. بعيد وقطرة ندى ..
ونحياً انتظاراً أبداً لما لن يعود .
ـ « هل تذكررين ، كنت ترقصين كل
الرقصات والسباحة والرياضة؟ »
تقول لك صديقة طفولتك وصباك
منذ أكثر من خمسين عاماً . تشرد
صديقتك بعيداً للحظة ، ثم تضييف
بابتسامة تخفي لوعة تطل من
نظرتها .. ولكنك أيضاً كنت أخيراً
الدفعه عن جداره .. تضحكان سوياً
ثم تصمتان . أنظر إليك يا أمي
فتمزقني نظرة الانكسار في عينيك
وراء نظارة النظر السميكة ، نفس
النظرة في صورة قديمة لك وأنت
طفلة تحمل عروسة صفيرة ، لا
تبتسم ، لا تنظر لشيء ، نظرة بها
غياب ، ربما حزن .. وافتقاد ..
وتولى الليل والليل صديق
أين هذا الليل يتراءى لي بعيداً
كل ليلة .. أحمل أيا جورتى الصغيرة



خيال طفولتى . سحر كان يحتضر فى حى كان قد ولى زمنه ولكنك ما زال يحتفظ بشئ من العهد القديم ، بيوت بحدائق ومنازل هجرها أهلها بعد الثورة ، أقف أمامها بدرجاتي وأحلم باهل هجروا ورحلوا ولا أعرف لتلك الغربة وذلك الافتقاد مغزى أو بداية ، ربما كانت حكايات أمى أو تنهادات جدى .

«لن أتناول طعامى حسب هذا التوقيت ، أنتظركم بنفس الميعاد » يقول جدى رافضاً أن يضيّط ساعة الحائط على التوقيت الصيفى . كان هذا التوقيت يعني بالنسبة إليه أن زمنه قد ولى وأنه يحيا زمناً يكرهه . كنت أحبه ولا أخشاه كما تخشى أمى .. رجل نشيط .. أبيض الوجه .. ممشوق القوام .. عسكري النشأة .

ما زلت أذكر ذلك الصيف حين أتى لزيارتتنا «ببلد العيد» وصوت فيروز وطرق جبلية وأنا وأبى نذهب للقائه ببلدة ضهور الشوير .. وببيروت المستينات تسهر ، تزف عروسًا كل ليلة ، تعين الكاس بالعرق الزحلاوى ، تغنى أمام طولاتها الحاشدة وفي الصباح لا تكل من العمل . عمجب هذا الشعب ، عاشق حتى الشمالة .. يحب فيهيم ، يغنى فتطرّب له الدنيا .. ولكن هل عشق الموت يوماً كعشّه للحياة ؟ هل أحزّه قديمة كنای الوادي فى حداده الأبدى ؟ لا أعرف . بيروت

.. أختبئ تحت السرير ، أقرأ قصة حب أولى «غادة الكاميلىا» المدفونة بقبو مجھول وأحلم بالسفر يوماً لأبحث عن أثرها وأضع فوقه زهورات الكاميلىا ، كنت في الثانية عشرة من عمرى . كانت صديقتي تشدق على من حلّى ... هاجرت وأفترقنا وبعد سنوات بعيدة التقينا .. قرأت زمّنى على وجهها .. تجاعيد على الجبهة ، «مهمومة أنت يا صديقتي ؟ أسلّها ، فترد برقتها المعهودة «إنها الحياة .. فلا أعلم . كانت قد تزوجت تحيا هناك بعيداً .. تقول لي : «تعلمين حين أزور بارييس مع زوجي ، أذكر له دائمًا أن صديقة طفولتى كانت تحلم بالسفر لباريس فقط لتضع زهور الكاميلىا على قبر مرجريت جوتنى ». أنت هناك في مدينة الضباب وأنا هنا أحن لزى المدرسة ومرحنا الطفولي وحملى القديم وليلالي الفريد دوموسىه قرأناها معاً ودموع تنساب حين سمعتى الموسيقى فتتعدمين الجلوس بعيداً حتى لا تحرجينى . يوماً سألتني وكنا نستمع لسوناتا ضوء القمر «لماذا تبكّيك الموسيقى ؟ لم أجده جواباً .. لكن تبكّيني العذوبة والجمال وحزن تلقاني يوم ولدت وغربة أعمق من كل ما يحيط بي وحنين غامض لشيء قديم .. لازمنة لم أغشها .

كان حلم الأربعينيات يداعب

بيتنا . قليلاً ما كان يتحدث عن نفسه ، وحين كان يفعل كنت أستزيده . لم ترى الجيزة أيام الثلاثينيات ، أيام التلمذة .. كانت حقولاً متراحمية وحدائق وبعض القصور على النيل وترامواي يصل بنا لجامعة فؤاد الأول . هل تعرفين لماذا سميت العتبة بالعتبة الخضراء لأنها كانت وارفة ، عامرة بالحدائق يقولها وحنين بداخله تشي به نظرة سافرة للقاء لحظة رحلت منذ زمن بعيد .

أحن إليك يا أبي فيتراءى لي صبى بطربوش على محطة أحد قطارات الأقاليم ، صبى صغير ذاهب إلى مدارس «البندر» ، يحمل بين هلوشه حقوله الواسعة ولوحة فراق أمه وشجرة عجوزاً على شاطئ النهر جلس تحت ظلالها يوماً يقرأ ويحمل أن يتسع النهر بحراً ليحمله مدينة النور بباريس .

يصير الفتى رجلاً ، يقف أمام مبنى جامعة السربون العتيق ، يحتسى القهوة بالميدان الصغير المواجه للجامعة . باريس الأربعينيات ، آه تلك المدينة التي يسكنها كل الحلم ، أتأملها في صور «أبيض وأسود» كفتوجرافياً ذلك الزمان .. أبي نحيل وبجانبه صديقه الحميم ، خريج دار العلوم ورفيق البعثة . أنتما بالقبعة يا أبي أضحك إشقاً .. لا تبدو لي وسیما بالقبعة

قبل الجرح ، تلك الفرحة وسط محيط من الألم ، هل تعود ؟ ستعود «تشدو «جارة الوادي» و«زهرة المدائن» تستدعى صوت عبد الحليم الباكي وشعر الابنودي وبلدنا على الترعة بتغسل شعرها .. وظلال حزن واحد ليوم اغتال كونا ذهبياً ، عمراً ذهبياً وكل أمسيات الصيف وشمس الشتاء الغاربة داعبت جفون الأطفال وعدوبة لن تعود ، السبعينات .. مات جدي بنفس العام ١٩٦٧ .

ما زلت أذكر بيتك الريفي الكبير .. كنا أحباباً نمضى أجازة نصف العام معاً .. هناك .. والجرامfon العجوز في غرفة دائمة مغلقة ، لا يستخدمها أحد .. أغاث بالاسطوانات القديمة ، أستمع لموسيقى «التانجو» والفالس وأغانى الأصوات لا أتبينها وأبى يبحث عنى في كل مكان وحين يجدنى يبدأ في مشاركتى ، يضع أسطوانة ، يأتي صوت عبد الوهاب يا دنيا يا غرامى .. ينصلب أبي ساهماً .. بعيداً .. في مكان آخر .. ربما زمن آخر .. أداعبه .. أحاول لفت نظره ، فيقول بابتسمة بها كل شجن العمر - عبد الوهاب شبابى . أنظر لشعيراته البيضاء ، كنت في العاشرة وأبى في الخمسين من عمره .. وبدت لو أقيمت بنفسى على صدره لأبكي ، لم نكن نعبر عن مشاعرنا بالللامس أو الكلمات فقط شعور عميق ينساب

الأجنبية . ألم يصرخ بداخلي . نعم
أخيرا التقى بك أمام أوراقك ولكن
كيف لهذا العمل أن يرى النور ؟
تركت المزمرة بدرج بمكتبي ، وحيدة
كما تركتكم وحيدا في ظلمة الغرفة
وأنت في انكسار المرض الأخير
كنت تبكي في صمت حين أزورك
.. كنت جائعا مهلاً وحزينا .

أين جميزة العجوز وموايل
زمن ولى وأساطير عائلتك الريفية
ونايك الحزين ، ونزاھاتنا الصامتة
ومداعبات جدى الذى لا أتذكره ..
«كان رجلا ريفيا للها ، ساخرا ،
حاضر البديهة ، هكذا تقول أمي ،
مات بأرض الججاز وآتني في الثانية
من عمرى ».

يختفي شعاع الشمس والحقول
الواسعة والواadi وحيثنيك لقاهرة
الثلاثينيات وحلم الصبي تاركاً
القرية لمدارس «البندر» إلى جامعة
فؤاد الأول وأخيرا باريس ليتهنى به
المطاف بقبر موحش عند سفح الجبل
.. يتلاشى العالم ، تبتلعه ظلمة
القبر ، فتحملك بداخلي يا أبي
وأمضى ..

وإذا الدنيا كما نعرفها
وإذا الأحباب كل فى طريق

يا أبي .. ملامحك بها من طعى النيل
وجميزتك العجوز ولكن أحن
لباريس تلك التى لا أعرفها .. بحثت
عنها حين سافرت بعد أكثر من
خمسين عاماً من سفرك .. ذهبت
حيث ذهبت أنت ولكن لم أجد رجالاً
بقبعات يا أبي . أخذت أجبوب
المكتبات ، أجمع صورا لباريس أبي «
أبيض وأسود» .. ولكن نسيت
حلمي القديم ، غادة الكاميليا المدفونة
بقبر مجهول .. باريس الأربعينيات
مكان لن يعود ، لحظة سافرت للقائها
ولم أفلح وكم من اللحظات نحن
إليها ، نقترب وإذا بها مفارقة ،
بعيدة . ويظل الشوق شوفا واللقاء
فراقا متجدداً وال عمر رحلة لاصطياد
الأوهام . ألا يتوقف ذلك الفراق ؟
هل من هجر يعود ؟ وماذا عن
الحاضر ؟ إنه الغياب ولحظة تسقط
في هاوية العدم وكل ما أملك هو
صور وأوراق صفراء متأكلة الحواف
كعمر مضى .. لن أتحمل عتابك يا
أبي ، فتلك هي أوراق ملزمة لآخر
كتبك ، لم يمهلك المرض لراجعتها ،
ظللت أبحث عنها أكثر من عشرين
عاماً لدى دور النشر ، لم أجد إلا جزءاً
من عملك الأخير ، ترك مهلا ، سيني
الطباعمة ، مليئا بالخطاء ،
والفراغات تحتل أماكن التعبيرات

أم كلثوم في بيت هاملت

حلمى سالم

كانت أياما من المتعة الصافية . هكذا يمكن أن أوجز وصف الرحلة إلى كوبنهاجن في الشهر الماضي (سبتمبر ١٩٩٩) .

كان تجمع السنونو ، الذي يشرف عليه الشاعر العراقي المغترب منعم الفقير (والذى يعني بالتقريب بين الثقافة الدانماركية والاسكندنافية بعامة ، وبين الثقافة العربية) قد دعا وفداً مصرياً - ضمن حضور عربى طيب - إلى مهرجان «أيام الثقافة العربية الدانماركية» . وهو المهرجان الثالث الذى يقيمه «السنونو» ، بعد «مؤتمر المرأة العربية» فى السنة قبل الفائتة ، و«أيام الثقافة المصرية» فى السنة الفائتة . وقد شارك فى المهرجانين السابقين مصريون عديديون ، منهم : د. عبد القادر القط ، فاروق شوشة إدوار الخراط حسن طلب ، فاطمة قنديل . وغيرهم .

ضم الوفد المصرى هذا العام : الكاتب الروائى صبرى موسى (صاحب «فساد الأمكنة» و«حادث النصف مترا» و«السيد من حقل السبانخ» ، وتحتأ سباعيا من «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» يقوده د. سعيد هيكل عميد المعهد العالى للموسيقى العربية باكاديمية الفنون ، وكاتب هذه المسطور .

مفاجأة الوفد المصرى كانت صبرى موسى نفسه : هذا الكاتب المتواضع ، الذى فاز هذا العام بالجائزة المستحدثة لأول مرة باسم «جائزة الابداع» - أو التفوق - وتقع بين «التشجيعية» و«التقديرية» ، وكأنها جاءته كنوع من اعتذار الدولة والحياة الأدبية عن تجاهلهما له سنوات وسنوات .

كان صبرى موسى اكتشافا مبهجا لى : إذ وجدته طيب القلب ، واسع المصدر ، لا يحمل ضغينة ولا شعوراً بالظلم ، ويعرف أن الحقيقى هو ما يمكث

في الأرض ، أما الزبد فيذهب جفاء.

حدثته عن اعتقادى بأن «فساد الأماكنة» و«السيد من حقل السبانخ» عملان تجديديان رائدان ، وحدثنى عن المعاناة التى عاشها هو وجبله لكي يكون لهما موضع قدم فى مناخ كان تجومه الساطعون كباراً من أمثال طه حسين والعقاد ، ثم نجيب محفوظ ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى . وحدثنا عن الفترة التى قضاها فى بغداد ، مسئولاً عن مكتب «روزاليوسف» بها، أواخر السبعينيات، حينما بدأ يتضح أن السلطات العراقية تهدف إلى تصفية البلاد من «التقديمين» ووعن الجهد الذى بذله - مع غالب هلسا- فى تهريب العديد من «الشيوعيين» العراقيين إلى خارج الحدود العراقية حتى لا يتعرضوا لبطش «البعث».

شارك فى «أيام الثقافة العربية الدنماركية» مبدعون عرب كثيرون ، منهم :

الشاعر اللبناني عبده وازن ، صاحب دووادين : «الغابة المقلفة» و«العين والهوا» و«سبب آخر للليل» و«حديقة المواس» الذى صادرته سلطات الأمن العام اللبناني عام ١٩٩٢ «لما يتضمنه من وصف للعملية الجنسية بشكل فاضح وإباحى».

وقد ألقى عبده تصانيد قصيرة جميلة من ديوانه الأخير «أبواب الليل» ، يقتول فى واحدة منها: «من كثرة ما حدقت / أبصرت زهرة / من كثرة ما رفعت يديها / خالجتها غيمة / من كثرة ما صفت / حل عليها ملاك».

ووازن صاحب كتاب هام هو «شعر الحلاج» : إعداد ودراسة . والحلاج هو المتتصوف الإسلامي الشهير والشهيد (بالراء والدال) . ويعد عبده دراسة مقارنة أخرى بين رابعة العدوية وبين شاعر متتصوف أسباني (لا ذكر اسمه الآن) . وإذا عرفنا أن عبده وازن هو، من الزاوية الدينية ، مسيحي ماروني ، تاكدنا أن الثقافة العربية هي حضارة شاملة ، بصرف النظر عن منابعها الدينية المختلفة ، وأن هذا الشاعر البهادى الصمود يجسد نموذجاً لوحدة المعرفة الأصلية.

وقد ظل عبده وازن يسائل الدانماركيين شعراء ومترجمين من زملائنا فى المهرجان عن متحف أو بيت الفيلسوف كيركجارد ، الذى يعتبره عبده أباً

الروحي حتى أنه أهدى إليه القصائد الجميلة التي لقاها. ولم يسترخ إلا حينما دلّوه - بعد عناه - على بيته، فاضطر الوفد العربي كلّه إلى المرور على بيت كيركجارد - في الثانية بعد منتصف الليل - من أجل خاطر العاشق المتيم.

حسن داود ، الروائي اللبناني ، صاحب «بنية ماتيلد» (التي صدرت لها طبعة مصرية في العام الماضي عن سلسلة «آفاق الكتابة») و«أيام زائدة» و«سنة الأوتوماتيك» و«غناء البطريق» ، التي قرأ مقطعها منها ضمن فعاليات المهرجان. داود: خفة الظل التي وجدت نفسها متورطة في حوار مع منصور راجع الكاتب اليعنوي الشاب ، المقيم في الترويج للاجئ سياسي حول طبيعة اغتيال مهدي عامل وحسين مروة . داود ، الذي كان صديقا شخصياً لعامل ومروة ورفيقاً لهم في الحزب الشيوعي اللبناني يرى أن موتهم كان مصادفة وخطأ ، فلم يكونا المقصودين ، وراجع يرى أن القول بموتهم صدفة أو خطأ هو تقليل من قيمتها وبرهنة لقاتلיהם ، سواء كان القتلة أنظمة أو جماعات متطرفة . داود: الذي حكى لنا بينما يتهدى صوت أم كلثوم أثناء العشاء (في المطعم اليوناني الذي حجزه لنا منعم الفقير ، والذي يملكه مصرى من طنطا ، ويعاونه فيه كردي من العراق) أن الغرام الأول في حياته ، منذ ربع قرن ، قد قام على أكتاف «سيرة الحب» وكلماتها وطبعاً «صاع الحب ضاع» مثل كل حب أول .

صمويل شمعون : العراقي المسيحي ، الذي يعتبر نفسه أشوريا في المقام الأول ، حتى أنه أنشأ منذ سنوات بمساعدة زوجته الانجليزية مارجريت أوبانك - مجلة «باتنيبال» بالإنجليزية بهدف تعريف القارئ الانجليزي - والغربي عامـة - على الأدب العربي . وعندما تصفحت الأعداد التي أعطاها له وجدت جهداً فريدياً جباراً ومبادرة قيمة تستحق التأييد والمساندة من البلدان العربية ، مؤسسات وأفراداً .

ولأنه أشورى ، وعاش في باريس ولندن سنوات طويلة - مسلولاً كأحياناً ومملكاً أحياناً وطفلاف في كل حين - فهو لا يكف عن نقد الأنظمة والشعوب العربية ، ويرى أن المهاجرين العرب يحملون تخلفهم إلى البلاد الغربية التي يهاجرون إليها . وقد أطلقنا - هو وأنا - تعبير «الدمناركيين الجدد» على المهاجرين العرب والشريقيين الذين يملؤون شوارع كوبنهاغن : نساء

محجبات (وأولادهن محجبات) بجوار فتيات كوبنهاغن الراكيبات دراجاتهن ، بالصدر المتحرر من شدائد ، وبالشورت . وكان حنقه الاشوري يصل إلى ذروته كلما مررت على محل لبيع اللحوم مكتوب عليه «مجذرة الدعوة الاسلامية - نبع حلال بيد الحاج محمد شعيب».

إلى جانب هؤلاء كان هناك : الناقد سمير اليوسف ، الفلسطيني المقيم بلندن ، الذي لفمن بمرارة كوميديا الأمة العربية الواحدة ذات الرسالة الخالدة ، حينما رد على سؤالي «لماذا لم تزرت القاهرة؟» قائلاً : «أنت تعرف أن باسبورى فلسطيني ، وأننى ما زلت عربياً . وحينما أحصل على الباسپور الانجليزى وأصير أجنبياً سأدخل القاهرة والجزائر والكويت بكل سهولة».

وكان هناك : عزت الغزاوى من فلسطين (رئيس اتحاد الكتاب) الذى صاح حينما غفت «فرقة أم كلثوم» أغنية «قوللى عملك إيه قلبى» لعبد الوهاب : عمار يا مصر . كما كان على رأس وفد حقوق الإنسان الذى استقبل الكاتب اليعنى منصور راجع عند خروجه من السجن بعد خمسة عشر عاماً من الاعتقال فى صنعاء ، وساعد على ذهابه إلى النرويج منذ عام ونصف لاجنا سياسياً ، حيث منحوه بيتاً وراتباً ، لتصبح الصورة هكذا : بلاد العرب تعتقل أبناءها ، وببلاد الغرب هى التى تحررهم وتعالجهم وتأنفهم.

وكان هناك : وليد الكبيسى ، الكاتب والمترجم العراقى المقيم بالنرويج ، ومسئول السنونو فى أوسلو . ربعة ريحان الكاتبة المغربية . سمر رسلان من دمشق (هل هي روائية أم شاعرة أم مفكرة ؟ لا أعرف) . ومنصور راجع من اليمن .

ومن الدانتمارك والنرويج شبارك كل من : ماريانا لارسن ، نينا سالينوسكى ، كلاؤس بوندابياو ، ارنلنك كتلسن ، نيلس هاو ، مائى برت فنيلومسن ، أولجا جاناس ، ميتا تينا بغوون ، ديتا ستينبلا .

أعطتنى ماريانا لارسن صورة من قصائد لها ترجمتها إلى العربية الشاعر الصديق علاء عبد الهادى . تقول فى قصيدة «رسالة» : «يرسل مكتب العالم الخطابات خارجاً / إلى كل ربات البيوت فى المقاطعة / لقد حصلت على واحد أيضاً / وعندما قشرت الورقة فقط / بسكن فاكهة / ألم أكتشف أن كل كلمة خرجت / كان ينقصها غموض تحفاة ؟ ألم أنهم شيئاً؟» .

في الطريق إلى المنطقة التي يقع فيها القصر الملكي القديم (المشهور باسم قلعة هاملت) مررنا على مقاطعة لويزيانا التي عقدت فيها اجتماعات «جماعة كونبهاجن» للسلام ، وأصررت على التوقف عند المكان الذي نظم فيه لطفي الخولي مبادرته التاريخية. أما قلعة هاملت فقد شدتني جميعا ، ورحنا فيها نستدعى شكسبير ، ونبحث عن الشرفة التي كان شبح أبيه يظهر له منها ، والمكان الذي غرفت فيه أوفيليا ، والبيه الذي كان يقطعه وهو يتمتم: أكون أو لا أكون!.

أثناء زيارتنا لمبنى البرلمان الدانماركي ، دار حوار هام مع النائب البرلماني هو لجاجرابيسن- من الحزب الاشتراكي الديمقراطي الحاكم . وقد تحدث بصرامة وبساطة . سأله عن الفرق بين الاشتراكية التي ينتهجها العزب الحاكم وبين الاشتراكية التي تعرفها عند ماركس ولينين؟ فأجاب أن كلتيهما تهدفان إلى التقدم ، لكننا لا نؤمن بأن يتم ذلك من خلال «الثورة» بل من خلال «التطور». وحين تحدث عن ضرورة تحسين الصورة المشوهة للعرب عند الغرب ، سأله: من هو السبب في هذه الصورة المشوهة؟ أجاب : جزء كبير من ذلك يرجع إلى الغرب وإعلامه ، فالغرب في حاجة إلى عدو جديد- بعد سقوط الاتحاد السوفيتي والكتلة الشرقية- يبرر به الاستئثار والغزو وإنتاج السلاح وتجريبه وبيعه . وأضاف: لكن اسمحوا لي بالقول إن العرب أنفسهم يساهمون في خلق هذه الصورة المشوهة ، باستبداد بعض الأنظمة ، وبتفاقم التطرف الديني . وسأله عن تدخل الدين في الدولة، فأجاب بأن الدستور الدانماركي يفصل بين الدين والعمل السياسي ، وأن الحزب الحاكم وكل حزب- يضم بين صفوفه مسيحيين ويهودا ومسلمين وبوذين . هنا قلت في نفسي: إن لديهم التطبيق السليم للشعار المصري العظيم ، الذي اخترعته ثورة ١٩٥٦: الدين لله والوطن للجميع.

تعتنقنا بتخت «فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية» ، خمس مرات : الأولى في حفل استقبال اتحاد الكتاب الدانماركيين ، والثانية في حفل استقبال السفارة المصرية (التي استقبلنا في المطار السكرتير الأول بها أشرف سلامة ، وألقى السفير المصري د. محمد شعبان كلمة ترحيب مشيدة بالتفاعل الثقافي المصري الدانماركي، كما حضر الأمسيات الأساسية) ، والثالثة

والرابعة في الأمسيتين الثقافيتين الأساسيتين ، الخامسة في المتحف الحديث على هامش الندوة الفكرية المشتركة بعنوان «العرب والدانمارك» : ماذا نعرف عن بعضنا البعض».

كشفت لي هذه المرات الخمس ثلاث مفاجآت: الأولى هي عازف «الرقة» هشام العربي ، والثانية هي عازف القانون جمال عبد المنعم ، والثالثة هي المغني الشاب وائل سامي . لقد منح هؤلاء المبدعون الثلاثة للحاضرين في كل لقاء بهجة حقيقة ومسرة دائفة .

«مكتبة المفتربين» تقع في ضاحية من ضواحي كوبنهاغن ، مهمتها تنمية المكتبات المحلية في المقاطعات المختلفة بالكتب التي تصدر في الشرق والغرب ، يهدف وصل المفتربين من كل جنسية بثقافتهم الوطنية . قالت لنا السيدة مى شلبى المستشارية اللبنانيـة للمكتبة إن المكتبة بهاـ حتى الان - عـشرـين ألف كتاب عـربـى . ووجـدـنا عـدـدـا لا يـأسـ بهـ من إـصـدـارـات دـارـ «ـشـرقـيـاتـ» المـصـرـيـةـ (ـكـانـ مـنـ بـيـنـهـاـ دـيـوـانـىـ «ـفـقـهـ الـلـذـةـ»ـ)ـ كـماـ وـجـدـناـ «ـأـلـفـ»ـ لـيلـةـ وـلـيلـةـ فـىـ أـكـثـرـ مـنـ طـبـعـةـ .

أما الجهد الذى بذله منعم الفقير ، صاحب «بعيدا عنهم» و «المختلف» و «أثر على ماء» و «حواس خاسرة» - وزملاؤه وزميلاته من اتحاد الكتاب الدانمركيـينـ من أجل إنجـاحـ هذاـ اللـقاءـ الخـصـبـ ، فهوـ الجـهـدـ الذىـ يـسـتحقـ كلـ تقـديرـ وـامـتنـانـ .ـفـقـدـ كـانـ الـفـقـيرـ لـاـ يـنـامـ ،ـوـلـاـ يـكـفـ عـنـ تـرـتـيبـ كـلـ أـمـرـ وـحلـ كـلـ مشـكـلةـ طـارـئـةـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـهـ يـحـمـلـ عـلـىـ كـتـفـيـهـ تـرـاجـيـدـاـ كـوـنـهـ عـراـقيـاـ ،ـ وـيـصـرـخـ :

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـبـعـدـ رـؤـيـاـ وـالـقـرـبـ رـؤـيـةـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـبـعـدـ بـصـيـرـةـ الـقـرـبـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـبـعـدـ أـمـنـيـةـ ،ـالـقـرـبـ التـعـذرـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـبـعـدـ بـعـدـ بـاـيـبـعـدـ ،ـالـقـرـبـ قـرـبـ بـاـلـيـقـرـبـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـقـرـبـ تـواـضـعـ وـالـبـعـدـ تـعـالـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ مـنـ الـبـعـدـ يـعـرـفـ الـقـرـبـ

ـ رـأـيـتـ أـنـ الـبـعـدـ تـنـزـيـهـ الـقـرـبـ مـنـ الـقـرـبـ
ـ الـبـعـدـ مـعـنـيـ الـقـرـبـ»ـ .ـ

فقد

بأكاذيب سوداء كثيرة، رهان وحضور السيد رشاد

بلورته في محاور إبداعية متكاملة . طفت بالتنفس الشعري بعيداً عن الكثير من المزالق ، وحفرتْه على إنتاج طاقة إبداعية ترفض تكرييس ما هو قائم فعلاً على جميع المستويات ، وتستشرف نصاً ينتمي خلاله «صاحب» إلى ظروفه خاصة وتراثه العربي كإطار عام ويتضمن كذلك ضمن سياقه أحدث ما أنتجه منجز الغرب الثقافي ليخرج لنا عزمى عبد الوهاب من ذلك كله بنصه الخاص .

يقول الشاعر : « حين أرفع إبهامي ، تأييداً لكلام لم أسمعه ، فالعالم أضيق من حذاء ، وأكثر بروادة من عين ديكاتور زجاجية . وكلنا نكذب ،منذ أن دحرجتنا طفولتنا » .

إنه ذلك العالم الذي جسدته رؤية شعرية حافلة بالخصوصية ، والتکثيف .. الواقع انقلب فيه كل المعايير والأوضاع وتسابق الجميع

في البداية يفاجئنا الشاعر باهداء رقيق ، دال ، إلى مرجعيته الانسانية « أمي وأبي » وكذلك « الأصدقاء الذين رأوا كلماتي قبل أن تمشي على الأرض » لنواجهه منذ البداية بشاعر .. له خصوصيته .. التي يعتز بالبحث عن تأكيدها . وأن شعره « هو » معادلة الموضوعي ذاته . لكسر عزلته في اشتباكه مع ذلك العالم الذي لا يخلو - رغم هذا - من « أصدقاء » هم شهود العيان على رؤيته . وهم فاعلون . يرون تجربته منذ ولادتها حتى تكتمل كائناً حيا . متفرداً ، من حقه أن يطرح أسئلته ورؤيته على هذا العالم « الشعر » لتعلن بدورنا - كمتلقين - استعدادنا للغوص بمعنعة وحدته .. في ديوان جديد ، متميز ، في كل شيء .

التکثيف من أبرز ظواهر - بأكاذيب سوداء كثيرة*- إذ تبدو تجلياته كمركز يدور حوله المترن الشعري الذي تعكّن الشاعر من

* بأكاذيب سوداء كثيرة : عزمى عبد الوهاب . كتابات جديدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٨ .

وراء الرؤية . والأهم النمو «أفقيا .. ورأسي ».. في المسافة بينهما . صديقي الذي يعلق شهادة «الحقوق» . على حائط واحد . بجوار شهادة «السجل التجارى» . في محل البقاليات الذى يمتلكه لا تبئس . سأحفظ نصف قلبي في ثلاجتك المليئة بالخضار ، وبالرفاق المهاجرين إلى الخليج حتى لا نسقط «أنا وأنت» أمام أحذية ، دهستها أرصفة القاهرة والكيفات ، والكراسي التي تدور حول نفسها . بسلة كبيرة ملأناها ، بأكاذيب سوداء كثيرة».

إنه استمرار لذلك الوعي الشعري الخلاق الذي يرصد طوفان الأكاذيب واحتلال القيم حتى أن الأشياء التي تتكرر «الأكاذيب» قتلتني والأشياء التي ترحل «القيم والمعايير» قتلتـك.

لقد نجح الشاعر في نفي احتمالية التوقع تماماً .. وهي تقنية تمعن لشعره حيويته وفجاءة الولوج إلى عالمية المفموس في أكاذيب الحياة الصغيرة نفسها في كل لحظة لتصبح في النهاية نوعاً من الكذب الكبير الذي يفقد الإنسان فيه حيويـة التوازن مع نفسه ويحطم جسور التواصل مع الآخرين وهو ما صاغه الشاعر في رؤية متكاملة تستقدم نوعاً من الأدراك والوعي

على حشد الأكاذيب في بيورته ، لتختل موازين الحقيقة تماماً في دوائر واقعه المفرغة . في ظل حالة الإصرار القاتلة على تكرار الأكاذيب وتوالدها من رحم الزمان والمكان . في منظومة شديدة السواد تبدأ منذ «حرجة الطفولة» ولقد أحسن الشاعر باختيار المقطع السابق كإشارة معبرة ودالة في قلب الفلاف الأخير لديوانه «حيث جاءت إطاراً شديد الإيماء والكشف لمصورة حياتنا المعاصرة الحاشدة بالأكاذيب بكل لواناتها وتجلياتها بدءاً من قاع القارورة الزجاجية التي تعكس كل اللون الطيف لـ«الحياتي والمعاش» . وحتى الحافة التي أغلقت نافذة بوجهها .. بأكاذيب مكررة .. مرورة ولم يبق سوى بحث الشاعر والشاعر عن لهيب الحقيقة ليشغل به ثورة التمرد ضد هذه الأوضاع المعكoseة .

وعزمى عبد الوهاب فى اشتباكه مع منمنمات اليومى والمعاش بكل تفاصيله الدقيقة يقدم لنا نوعاً من الإدراك بعيداً كل البعد عن الانحسار فى فضاء الآنا وذلك من خلال طرح مقترن فى شاعرية «قلقة» تسعى دائماً للحركة نحو اندیاح أوسع وأعلى .. على مستوى الأبعاد الثلاثة : البناء والتشكيل والرؤى . ومن ثم تقدم لنا هذا النص الشعري التى تتبع فضاءاته الواسعة ، التمدد بين الفيزيقى والبيتافيزيقى والمرئى وما

تحديثين عن آلم الولادة
وكيف أعد الزوج حسامك بنفسه
صديقى الذى يعلق شهادة الحقوق
أنت لا يعنيك كامى ولا حتى «كافكا»
ولا أنا فليس أحدهمما على الأقل
زوجاً لخالتى».

والنهر الشعري لدى عزمى عبد
الوهاب يستخدم المونولوج الأحادى
الصامت الذى تظهره قوة الشاعر
فى الخطاب الأمر والناهى فيما
يشهى الدواائر المتداخلة التى تتولد
عنها احداثيات دلالية بما تحمله من
نحوت وانحناءات لتجريد إنسان
عادى «شاعر غير عادى» امتدت به
تعرجات المنحنى الإيحائى فصنعت
تراثات شعرية مختلفة فى سياق
التبوه بتحولات المنحنى الذى
 يصل إلى أعلى نقطة فيه حينما
 يقول الشاعر
 إنها تمطر
 ولابد لى
 أن أخرج من هذا الجمر اللعين
 لارى العالم

قد تبدو بعض كائنات تجربة
«عزمى عبد الوهاب» الشعرية ذات
وجود مستقل «عن الذات» حيث
تنجم عما يراه الشاعر بنتيجة لحالته
النفسية ومعتقداته ورؤيته القيمية
. خاصة أن عزمى عبد الوهاب لا
 يستخدم «ثيمة بعينها» فى تحولات
 «المنظور» أو الطريقة التى ينظر
 بها الشاعر إلى مفردات العالم من

لرموز تكرارية تقاوم أكاذيب العالم
بكينونة الذات وذلك على الرغم من
محاولات الآخرين اقتحام الذات فى
عزلتها ونجاح البعض فى هذا
الاقتحام.

«اسمي الحقيقى».

عزمى عبد الوهاب
ربما حمل هذا الاسم غيرى
فمنذ كنت فكرة شريرة
 فى ذهنى رجل وإمرأة
 وأنا ألح عليهم
 ألا يدخلانى في التجربة
 وأدخلانى
 تسعه وعشرون شتاء
 وال فكرة تسمى
 على ساقين هزيلتين
 ما بين كفى «ماركس» وصفر
 «كامى».

فهل كنت سبباً فى إفساد العلاقة
 بينى وبين السماء؟
 صدقونى
 فقط كنت أكذب عند سؤال أبي
 اتحفظ سورة هود؟».

وتشكل السخرية ملهمًا واضحًا
 فى شعر عزمى عبد الوهاب
 فالجميع يستحق السخرية والتهمك
 .. وهى أنساب الأسواط فى عصرنا
 هذا الذى يجلد به الشاعر وعيينا ،
 لكي يفيق من غفوته.
 تستذكرين فجأة
 أناك صرت زوجة
 وبأداء مسرحى

المتلقي «الكون» أسئلته، قلقه،
تعطشه الدائم إلى النفاذ ببصيرة
الشعر إلى عمق الأشياء.

إن عوالم كثيرة تتقاطع في هذا
الديوان. مشكلة زخمة المقدس
بالثرا، بيد أن عالم اللغو يتوازى
مع تفجيرات الدلالة .. الزمنية مما
يشى بقدرة «عزمي عبد الوهاب»
على توظيف الفضاء الزمني الذي
يلعب دوراً رئيسياً في خلق دلالاته
من خلال أنساق لغوية رشيقه
وفاعلة باستخدام المثيرات الزمنية
بأبعادها الثلاثة «الماضي - الحاضر -
القادم» فهو في استخدام الزمن من
الماضي يخصب تجربته الشعرية بكل
ما في تلافيف ذاكرة الماضي من
محاور ارتكان ونقاط تواز وتقاطع
وإطارات رقمية يقول عزمي عبد
الوهاب:

في ٩٤ / ١٢ / ١٠

أشعل شمعة واحدة

دون اشتياق

لبقاء أصابعك الطويلة

في شعرى

لا أحب طفلتك الميتة

لأنها لوثت

بيتي الذي احتفظت على بابه

ببقايا رعشتي الدائنة

ورغم اتهام إلفضاء الزمني الذي

يستمد مرجعيته من الذاكرة بترك

بسمات السلبية على الخطاب

الشعرى إلا أن الشاعر تمكن باقتدار

حوله «ذلك المنظور الذى يتغير
ويتبديل بطريقه أقرب إلى»
العبثية .. وفي المقابل، يفسر الشاعر
«هذه التحوّلات والتغييرات فى»
المنظور «بارجاعها إلى انبعاثات
ما.. ناجمة عن «حافظ ما» أو ترمى
إلى «هدف ما» فلا يوجد تحول»
اعتباطى» أو لا يمكن تفسيره «فكل
شي له وظيفة ما حتى لو كانت
عبثية .. وسواء كانت هذه الدوافع
قصدية متعددة .. أو في اللاوعي

رأيته

ينسل من غابة الغراف المتجمعة

تبعته

خطوة واحدة وأعاديه

فأقبض على كتفه اليمنى

كى أفاجئ وجهه

.....

الألبوم

الذى كدسته

بكائنات متتسخة

ما عادت تتقل

رئتيك الصغيرتين

ولأن عزمي عبد الوهاب على
المستويين الإنساني والإبداعي «كائن
قلق» يرفض التابوهات والقوانين
البيقنية ، فإن طفل روحه «الشعر»
ليس مجرد «كيان» متعدد الدرجات
والأفاص والرؤى - حتى معناتها
الشامل - فقط لكنه «كائن» حى
نابض فاعل، يملك شقاوة الطرح ،
و«نيل الجرأة في أن، ويطرح على

من تجاوز «استاتيكية الماضي الجامد» إلى ديناميكية الماضي المتحرك الممتد الفاعل في النص الشعري» .. حيث انصراف الماضي مع الحاضر في بوتقة التوهج الشعري.

تلك المرأة

أطعمت نهديها للأسماك
في الرابع عشر من أكتوبر ٧٣
لما عرفت

ان شعر زوجها

الذى كانت تمشطه بانفاسها
ستحضره الصحراء للأبد

ولقد مكن وعي الشاعر بوظيفة الفضاء الزمني في النص من جعل الزمن محور ارتكانز نصي ، يتحرك في حركة دائيرية داخل النص ليجسم المستوى الدلالي ، ويواجه تقاطعاً زمنياً في ثنائية تخلق امتداداً طبيعياً بين مدارات الأزمانة الثلاثة..
قالت لي، جئت متاخرًا ، بعد تجربتين فاشلتين مع الموت ، ونوط عسكري ، وجسد تركته، في سراويل الرجال.

والشاعر بتقسيمة الديوان إلى جزءين هو في الواقع يغرس في وعي المتلقى صورتين متقابلتين تفسران التحولات الزمانية المكانية وعلى مستوى الرواية في توظيف متعمّز يؤكّد معنى «التحول والصيرورة، فجماليات الكون تحولت إلى ثوابت معتمدة هي في واقعها «انعكاس لأنم الشاعر المحاط

بسلاسلة من الأكاذيب تتضاعف حلقاتها على امتداد تجربته منذ الميلاد وحتى اللحظة الراهنة . أسرر عن خلق معادل موضوعي بين «ما كان عليه» و «ما أصبح فيه» يشكل محددات روّيته «الإدانة لواقعه» وتدخله مع حلم الشاعر في الخالص من هذا السواد المميت الذي يشكل زيف وكذب الواقع والانكسارات المتلاحقة. في اتساع دائرة الترديد الأسلوبى المتكرر أفقيا .. من الزمان إلى المكان لتعمد الدائرة إلى الدالة نفسها في ظل تنوع البناء النصي على صعيدى «كشف زيف وكذب هذا الواقع» و «محاولة الكشف أيضاً من إرهامات وصور تغييره» في خطاب شعري متفرد.

القصص لا يصنع بطولات الجوعى
وال بتاريخ أجولة

تابع بالشارع التجارى
إن عزمى عبد الوهاب فى مقاومته لأشكال التسطيح التى غالباً ما يقع فى شراكها بعض شعراء هذه الحقبة .. فإنه يرتكن بوعى وحرفية إلى «السير نطيقاً» أو ما يعرف أصطلاحاً بـ«تعدد الدالة» بعيداً عن أحادية الرواية ، إضافة إلى تفرد «مقارنة بالشعراء الذين يكتبون قريباً من مناطقه الشعرية» بالحفر عميقاً في أغوار «العادى» و«الهامشى» و«اليومى» والتكرارى ، بالضبط كما تفعل الدوامات



«الشعر - الحياة»، وهو «الصريرة - المقيقة»، في تلقائية وتوهج ورهان على البساطة والخصوصية هو - بكل المقلبيس - رهان حقيقي للقصيدة التسمينية .. التي تأمل بدورها في كسب «رهانها» في المشهد الشعري المصري والعربي استناداً إلى هذا الحضور الفاعل والثري بالشعر في «أكاذيب سوداء كثيرة»، الذي يعد بحق إصابة شديدة الشراء والخصوصية للمكتبة الشعرية العربية.

والتيارات المائية في أعلى البحار، عبر رحلتها السرمدية بين قاع هذا العالم «بحقائقه المدفونة»، وسطحه «ببريق أكاذيبه»، سعياً إلى استقطاب «ما هو شعرى» و«ما هو قادر» من وجهة نظره على تجسيد تجربته.

وعزمى عبد الوهاب في كل ذلك - لا يستسلم لها جس واحد. أيا كان سولن تسليبه ثيمة بعينها فقط هذا التجلى الواجه المقتحم . الذي ينشد البديل الموضوعي الوحيد في معادلة

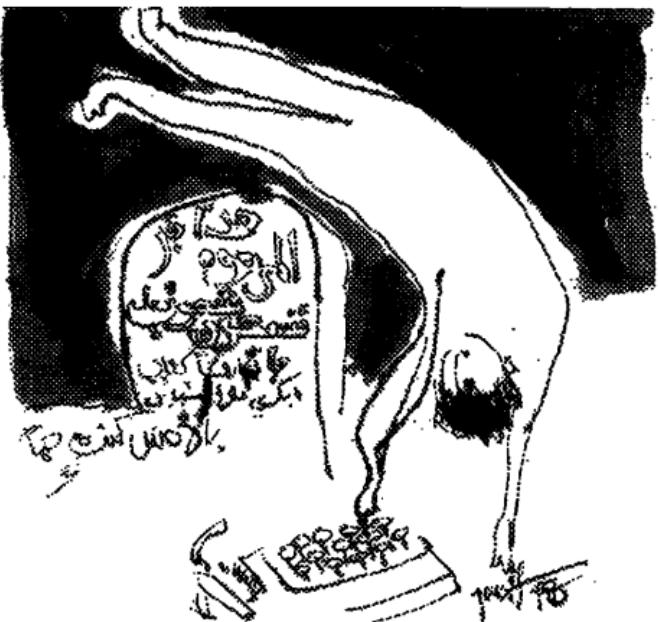
شعر

قصيدة قان

أحمد خالد

يتركونها ..
لتلوث أحذية العابرين ..
بعد قليل ..
ثمة من أحبهم .. بلا سبب
لعل الأسباب تجرح
لعلها إن بانت ..
تصير تفسيراً مرأة ..
لوجود كاذب ..
حبيبتي
حيثما تصبحين .. بعد عشرين
عاماً
مجرد طفلة فقط
سيصير للأسباب
وجود عذب
منذ قليل ..
أيها العصفور الشارد
هناك .. عش شارد
مر .. منذ قليل ..
أيتها الفرص الضائعة
كفى ..
عن اختصار حياتي ..

بعد قليل
———
بعد قليل ..
ستدرك حبيبتي
أن كرة من الدم .. كقلبى
غير صالحة .. إلا كبقعة ناثية
لتكتشف الذئاب أننيابها ..
بعد قليل ..
ستتبع أمي ..
أوانيها القديمة
وتنسى طفولتى
بعد قليل ..
سيسقط من روحى ..
أطفالى القادمون
ليسخروا من الملائكة
متخذين موقفاً نهائياً ..
من الحياة ..
بعد قليل ..
سيترك الموتى .. أسماءهم فوق
جلدي ..
ويعبئ الكناسون .. تفاصيلى ..
وربما ..



وباركنا بعادها بالحنين

إلى : مني غوبية

الكلمات البسيطة ..

مثل : أحبك
والحزن ..

مثل : لكنه رغم ذلك - ظل وحيداً
والسؤال ..

مثل : ها أنا عبرت الأنهار
لكنني لم أطا ضفة واحدة
والجبيعة ..

مثل : وقبل أن يصير بعيداً
هتف : أهذى أنت .. ياحقيقة
والحياة ..

مثل : السيدة جالست الشوارع
كلها
لكنها لم يسمعها أحد

وهي تتحب :
لاتخذروا القدر
دموع أطفالى .. قديمة ..
والروح ..
مثل : ياكلا قبَّلْتُ
استعدبت خيالى ..
نفسى .. نسيان
وجسى .. مابعد قليل
و. ومررت علينا لأول مرة
وكما لو كنا نحبها ..
صنعنا لها شوقاً
وباركنا بعادها .. بالحنين
فاستغاضت غياباً ..
وهي التي - قطٌ -
مامرت علينا
شواهدك .. أيتها الجميلة ..
حيث فارقت قلبى ..
ولم يجدوا أحداً .. ليبكى ..

أبو أمين

محمد عبد الله الهاشمي

ذيل القط وروث البهائم السارحة
للحقول، لاحتهم على البعد - العيال -
قد تركوا حانط المصلى جانب
الكوبرى وهم يشيرون نحوى باكفهم
ويصطفون على الخطوط. كتمت
أنفاسى وعدوت بكل العزم . عند
رأس الغيط استقبلنى « أبو أمين »
خولينا :

- « أتأخرت ليه يابهيم ؟ »
يخيرز انته لسعنى على مؤخرتى
، قفزت عند رأس الخط ، حرقتنى
عينى وكانت أربنـة أنفى متقدة ، ولما
أبـت دموعى النزول تبـينت العيال
كأشباح تدارى ضـحـكـها بـخـجلـ فى
أطـوـاقـ جـلـبـيـبـها ، انـجـنـيـتـ معـهمـ
أـفـحـصـ أـورـاقـ القـطـنـ الفـخـةـ وأـجـعـلـ
الـشـجـيـرـاتـ تـغـيـلـ عـلـىـ جـانـبـيـ الـخـطـوـطـ
المـدـوـدةـ .

اعتدلت بجذعى والتنبت إليه .
كان مقرفصا على حافة المصرف
الصغير ، يرقينا ويبرم سيجارة
باتمامه ، بحقن ينظرلى فقلت -
والآلم مازال بمؤخرتى - بصوت
مبـحـوحـ :

« أيتها الأرض المدودة ، الراسخة
، العقية .. أنسوخ بقدمى النحيلتين
الصافيتين فى ترابك ومدرك
وقلاقيك .. عشا وتو لها أحـبـ
الخـضـرـةـ المـنـثـورـةـ عـلـىـ وجـهـكـ »

ولما خرجت الصبح من الدار -
دارنا - كانت الشموسـةـ تنوىـ
الطلعـ منـ مـكـمـنـهاـ ، ماـ زـالـتـ تـختـبـئـ
فيـ البعـيدـ المـجهـولـ وـراءـ الكـفـورـ ،
بيـدىـ صـرـةـ غـذـائـىـ؛ رـغـيفـ طـرىـ
ملـفـوفـ ، قـطـعةـ جـبـنـ قـدـيمـ حـمـراءـ ،
خـيـارـةـ مـخـلـلةـ . اـتـسـرـبـ مـنـ بـيـنـ الدـورـ
عـدـواـ ، تـلـكـأتـ لـماـ شـاـورـتـ أـمـىـ بـكـفـهاـ :
ـ « مـاتـجـريـشـ يـابـلـتـاجـىـ .. عـلـىـ
مـهـلـكـ يـابـاـ .. »

كـانـتـ آـنـذـ تـجـلـسـ القرـفصـاءـ تـحـتـ
ضـرـعـ الـبـقـرةـ الـهـزـيلـةـ « الـلـبـطةـ » -
بـقـرـتـناـ - أـمـامـ الطـوـالـةـ تـحلـبـ ، وـكـنـتـ
أـنـاـ قـبـلـ أـنـمـضـىـ قدـ اـنـجـنـيـتـ تـحـتـ
فـخـذـيـهـاـ اـحـتـضـنـ الضـرـعـ الـوـرـديـ
الـنـظـيـفـ بـسـاعـدـىـ ، أـشـخـبـ اللـبـنـ مـنـ
الـحـلـمـةـ وـاتـلـذـ دـفـئـهـ .. وـطـلـعـتـ عـلـىـ
الـسـكـنـةـ الـمـبـلـوـلـةـ الـمـنـدـأـهـ ، اـتـفـادـىـ
وـرـيـقـاتـ الـحـلـفاءـ الشـيـطـانـىـ وـسـوقـ

تحت صف "الجازورينا" الطويل
الممتد انتشرنا ، فرشت منديل
صوتى معهم وافتشرت الأرض .
مضى الحاج ربیع لداره ، لما أكلت
نمت على بطني على حافة القناة ،
رشفت الماء الجارى ، أحسسته
يتدرج فى بطني ، تركتا البنات
يلعبن "الأولى" وابتعدنا ، أقيينا
جلاببنا على الأرض ، أقيينا أنفسنا
عرايا فى جوف الماء الجارى ، تبردنا ،
كنا نخرج للشاطئ نستحمل فى
التراب الناعم كالحمر ، ثم نقفز
مرة أخرى للماء ، ننزلق على الطين ،
لما رأيناها قادما - أبو أمين - هرولنا
بملابسنا نجري بعجلة . كنا كالماعاز
الشاردة وهو يطاردنا بعصاها .

" ولد يابلتاجى ".
سمعت صوته - أبو أمين - فتركت
الصف ، رُحْت اليه . أمسكتنى من
حزامي التيل الذى يشد خصرى ،
جذببى نحوه ، بمن فى طوق جلبابى
، رفع رأسه وأشار بيده :
ـ " شايف الخيار اللي هناك ده ".
كانت أرض الحاج ربیع ..
ـ " إوعى حد يشوشك ".
وفهمت مقصدہ ، أردت أن أقول :
لا . ولحت الخيزرانة المركونة على
كتفي ، فمضيت وقلبي يرتجف ، بين
السوق المدادة والثمار الخضراء التى
تتوسد الشرى سمعت صوته يشرع
صمت الكون :
ـ " بتعمل إيه عندك ياولد؟ "

- " علامه ".
ـ " آيه ؟ ".
ـ " علامه .. لطعه ".
ـ " حمرا ولاسودا ؟ ".
ـ " سودا ".
هرب واقفا وهو يصبح :
ـ " نهاركم أسود .. سودا ياولاد
الكلب ".
قرب اللطعة من عينيه :
ـ " نفس جديد .. شاطر يابلتاجى .
وكان الحاج ربیع صاحب
الأرض يهروول بكرشه الوجراج ،
كابساً طاقيته على جبينه رافعا
مظلته البيضاء عاليآ فى عين
الشمس ، وكانت البنات معننا
يسرعن بأصوات عجولة منتظمة
الإيقاع :

" ياخولينا ياحتة سكره .. سكره ".
وكان " أبو أمين " يضحك وتتبين
أسنانه الصفراء ويقول :
ـ " أهلا يجاج ".
يرىه اللطعة السوداء فيتجهم
وجهه ، ألمحه يدس فى يد " أبو أمين "
ورقة مالية
ـ " خد بالك العيال تكسر الزرع ".
كانت الشمس قد عملت قليلاً
وحmit ، أذرتنا بذمته الظهر
التي تكبل الأشياء ، كنا نتطلع
لخيالاتنا الساقطة تحت أقدامنا ،
ننفل على التراب ، نتحسّب ميعاد
الغداء ، نحسّ الألم فى خصورنا
المقوسة .



الالم يعصف ببدنى التحيل ،
تعثرت فى بعض الأعواد فتكسرت ،
لمحت بعض العلامات السوداء فلم
أجمعها ، صرت أبص لظلى أقيس
طوله بعيينى الخبيثة كى اتزاح من
هنا وأعود إلى أمى التى تذكرتها
وهي تناذينى تحت ضرع البقرة
- ماتجريش يابلتاجى .. على
مهلك يابا ..

وأحسست به - أبو أمين - خلفى
فجفلت قليلا ، لكنه أمسك حزامي
التيل مرة أخرى ، ربت على كتفى
وأنا اتشتهف ، ولما نظرت وجهه
ورأيته كطربحة أمى السوداء
انحنىت مرة أخرى وعاودتني نوبة
بكاء .

كان الحاج ربيع قد انبعث بين
المدر والقلاقيل ، هرولت مسرعا
احتى به - أبو أمين - لكن الحاج
قتذفى بحجر أصاب مؤخرة قدمى ،
وقعت أرضًا وعصا "أبو أمين" تهوى
على ظهرى ومؤخرتى مرة أخرى ،
كان يصبح:
- ياحرامى يابن الكلب .. معلهش
يا حاج ..

مضى الحاج غضوبا ، نزلت
الدموع من عينى مدرارا وأنا أقول:
- أنا عايز أمى صمعت أولاد وبنات الفرقه ، سوا
رسهم بين الأعواد ، كنت أبكي
وأشنج وانهنه كلمرأة المكلومة ،
الشمس كانت حامية فوق رأسي .

شعر

أمى وسيرنا الغريب

عارف خلف البرديسى

عليها تفكُّ قرفاصهم
ليجرفوا منها الهوى
وليعايشوا القصف
كأنه سائلُ أوار
حين ينزل عليهم يبرد
أمى هناك
تضيع الوقت
ليستقيم سيرنا
وليهدتك من عينيها التعب
أمى هناك لا تعرف اليأس
أمى هناك تعرف أن كربها سوف
يندثر

أمى هناك
تُطوقُ أبناءها في ليالي الحصار
تنفُّسُ من على وجوههم الرعب
لتضخ في عروق المروج حنينا
ولتوقد في الوجد حريقا
يقتلع الشوك
ليكون طريقاً جديداً
أمى هناك كانت
والآن نفقدها مكبلة
لسيرنا الغريب
فأمى حين تتقصّص
دموع الناس في عينيها
تصبِّرُ مصطبة

تواصل

الصديقة العزيزة بشرى بشير من الاسكندرية: ننشر الجزء الرئيسي من تصميدتك لأن كلنا أمل أن تواصلى تطوير أدواتك وقدراتك الوعادة ونحن على ثقة أننا سنتنشر تصميدة القادمة في متن العدد ، وأننا لمحتون لما في عنوان تصميدتك من مفارقة حيث ينجرح الأفق الذي هو انفتاح على اللانهائي وعلى المستقبل.

منذ خريف التذكارات
والعمر الحال
في غاب الأنفاس الثائرة
أبحث عن روح تطلقني مسوب
الآباء
عن قلب تحملنى أجنته
لروح الأمل المعطاء
لسنى يتبدى بين الأطياف
لجمال الحلم
أه .. ما أجمل أياما جرعت
مراراتها
قادت خطواتي نحو دروبك
ونفضت الأزمنة الجوفاء

الأفق المجرور
ما بين شروق وغروب
أمل قاتم
وكان الأقدار «سياط»
تهوى فوق خلايا جسدي
تشطر أشلائي
كيف احتملت خلجانى
وحشية هذا العالم
وأنا بين الطرقات
وهم
وضياع
أقتات بقايا الأوراق

ألهل همسات التحنان
من نبع يتفجر بالافراح ويبش
في عمرى الآتى
بالشوق في عمرى الآتى
بالشوق لشدو الإصباح
من غنة أنداء تهفو
للقاء الزهر العطشان
من لهفة أشواق تتلظى
في ليل الحرمان
يحملها نبض ربيع العب
والنجم المراوح
آه من جنة أخيلي
تقناد سحاباتي لغياهب عمرى
وحنين غدى

* الصديق عماد الشايب من المني
في تصييده «سيدى التلفاز»
احتجاج غايب وساخر على الدور
التخديرى الذى يقوم به التلفزيون
فى حياتنا إذ يقدم للناس أحلاما
زائفة ويختزل العالم الواسع فى
صور عابرة
ارتفعنا بك شبرين عن «الأرض»
فهي للسماء
ودون أن يقصد الشاعر فإنه
يفضح واحدة من أقوى آليات
السيطرة على الجماهير وتغييب
وعيها إذ يتحول البشر إلى مجرد
متلقين سلبيين ملادة هى فى الغالب
الأعم أحادية التوجه خاصة وأننا
نعيش فى بلد تملك الدولة فيه كل
وسائل الاتصال الجماهيرى من إذاعة
وتلفزيون مع ٩٠٪ من الصحف
كم ذاقت أناقى
من عمق جراحى
ومتأهله أمادى
كم غلف أشعار الليل وشاح
لكن...
من خرق بالية
كانت خلف الجدران
في زمان الأضحة المهجورة
أرتاد الآفاق
وأجوب الطرقات
لا أحذر
فزمان الزيف تبدد في قلبي
حين نفخت الخوف
وعرفت بأن الإنسان الموقف
كالرياح الأحزان
فى وجه الأحزان
فى دمه عاصفة

والملجات.

«سيدى التلفاز»

سيدى التلفاز

نحن الأن لا نعرف استاذنا سواك

أنت جن أم ملاك؟

دمنا من طينة الأرض ، أمانينا

هنا

ليست هناك

قالت الأرض ازرعنى.. لا تنمووا

حبة القمح ستغدو الف حبة

وسيحييا ذلك «الميت» بدقائق

الغلوس

وستحيا بيآلاف النفوس

نحن يا مولاي قوم طيبون فقراء

نحن إن ضاقت بنا الأرض فررنا

للسماء

«سيدى التلفاز .. مهلا

نحن لم نعهد على هذه الأرضى

الخضر كذبا

إن ضربناها أنت نخلا وزيتوننا

وقطناً

علمتنا هذه الأرض اليتيمة أن

صدق

نحن صدقناك قوله

«نشرة الأخبار تتلى»

الف الف فى سراييفو شيوخا

ونساء

فى كثوس الدم غرقى

وعرايا وسبايا وملابين الحكايات

وكثوس الخمر تشتاق لأفواه

البغایا

ولأفواه رجال صانعى هذا السلام

نحن إن مات «فلان» واحد منا
ملأنها دموعا

وملانا قلبنا الدامى خشوعا
كيف ياتلفاز والميت ألف
الضحايا

سيدى التلفاز علمنا أخيرا
«كيف نبكى» «كيف نرضى»!

نشرة الأخبار تتلى
مهرجان باهر الضوء وألاف
الحسان

ترتوى الأعين بالأعين
والأذرع بالأذرع

والسيقان تروى بالسيقان
مهرجان..

يرقص الكل مع الكل وينسى
ويغنى الكل للكل وينسى

سيدى التلفاز «مرنا»
هل نغنى كيف شئنا

سيدى التلفاز

نحن الأن لا نعرف استاذنا سواك
في صباح ومساء

وارتفعنا بك شبرين عن
«الارض»

فهيا للسماء.

* ومن قصيدة بغض مباح
للصديق «شحاته أحمد محمد» من

«أبو تشت - قنا - اختيار لكم هذه
الأبيات:

أبغض ما فيك يا وطن
أن يجعلنى دمية يلهو بها

وتلقبها فى العفن

الآن

لا جلس القرفصاء

اتحدوا ضدى

ضد كل هامة ترفض الانحناء

نحن أبناء قوس قزح / المصيف

تستهويتنا الشهامة / السيف

واختيارى قائم على موقفين من

مواقف القصيدة .. المجران

والتحدى فالشاعر يرى أن الوطن

المجرد قد جعل منه ذمية وأخذ يلهم

بها ليقلّيها أخيرا في العفن ، فأخذ

الشاعر لتحدي هذا الوضع الممرين

جعلنا أنه لا يجلس القرفصاء داعيا

مهاجمه إلى النزال ، وأقول النزال

لأن في البيت الأخير سيفا.

ولايعد ضعف هذه القصيدة

الطويلة المكونة من ثمانين بيتا إلى

اضطراب الأوزان والافكار فقط بل

إلى الخلو من الواقع والصور

وأشكال المجاز التي تحرك الخيال

وتشد القارئ أو المستمع وتدشهه

إنها أقرب إلى مرآخه استفادة

وهجاء الواقع أليم حتى أن القبور

فيه تقرن بالصفاء فتظهر الصور

القليلة فقيرة وعديمة الترابط شأن

القصيدة كلها.

* الدكتوره السيدة الفاصلة

جريدة النقاش

رئيس التحرير

تحية واحتراما وبعد

مرسله لسيادتكم عبد الجود

خفاجي أمين مدرس اللغة العربية

بمدرسة أبو تشت الاعدادية . المهم

بالقراءات والدراسات الأدبية والمحب
للابداع والمبدعين والممارس للكتابة
الأدبية بالتالي.

وإني: وإن أشكر لكم اهتماماتكم
واسهامتكم بما تقدمونه عبر
دورياتكم «أدب ونقد» وعبر غيرها
من وسائل النشر والاعلام فبائي
انتهز الفرصة لأتقدم بشكر- متاخر
كثيرا عن موعده- على ما نشرتموه
لي في السابق في عدد يونيو ١٩٩٨
رقم ١٥٥ ص ١١٢ تحت عنوان: (القط :
قصيدة شعرية) لكنما وقد عهدنا
أنكم لا تنتظرون مثل هذا الشكر
المقدم مني وأنتم المهمومون بالابداع
كقضية وبالإبداع - وبصرف النظر
عن جغرافيتهم- من حيث كونهم
نوعية مهمومة أو مشاركة معكم لهذا
الاهتمام ، أو متجاوحة معه على
الاقل.

وأنتهز الفرصة أيضا لارسل
بأعمق تحياتي وإجلالى لإخوة لنا
أثروا أن يكونوا رهبانا في محرب
الابداع مخلصين تماما معايشين
ومنتجين بدأب وإصرار وتفرد
جميل عذب مضن . وأخص الاستاذ
حملى سالم وابن بلدتي الاخ
مصطفى عبادة وجميع القائمين على
اخراج وتحرير هذا الاصدار المتفرد
«أدب ونقد».

عبد الجود خفاجي أمين
قنا- أبو تشت -مدرسة أبو تشت
الاعدادية

الأستاذة الفاضلة والمناضلة

فريدة النقاش

تحياتي واحترامي

وأنا أتناول عدد يوليو ١٩٩٩ م
في مجلتي الأخيرة (أدب ونقد)
وجدتني أمام مفاجأة سارة . ففضلا
عن التحسن الذي طرأ على نوعية
الورق وعلى الطباعة ، كان هناك
ملف عن السودان ، وطني العبيب
الذى غبت عنه طويلا ولم يغب عن
لحظة.

إكتشفت (أدب ونقد) قبل عامين
أو مازيد قليلا وعلى الرغم من أن
الأعداد التى تصل إلى هنا لا تزيد
على أصابع اليدين إلا أننى أحرص
على حجز نسختى قبل وقت كاف ،
ذلك لأننى وجدت أن توجهكم الفكرى
يتطابق تماما مع مبادئ وأفكار
أعتنقها وأدافع عنها منذ نشأتى
الباكرة - غير أننى كنت دائما - بعد
أن أتى على صفحات كل عدد جديد -
أحس بأسى لغياب قلم المثقف
السودانى التقىدى الذى حرم فى
وطنه من المنبر الحر، وحتى أقلام
أخوتنا فى (الجمع الوطنى
التقىدى) نادرأ ما تلتقت إلى مائة
أشقائهم فى السودان . ولو لا
إسهامات فريدة النقاش الوعائية

والقدرة لأصبح بالامكان القول أن
(أدب ونقد) أسيرة لواقع محلى
تشمن جهدها بتغييره .

الآن تتلاشى دفقات العتب :
أطالع فى (الملف) أسماء سودانية
طال انقطاعى عنها . اسماء أشم من
وراء سطورها رائحة تراب بلدى
المسروق . إسماء طبعت بصماتها
على صفحة الروح وشكلت فيما
شكلت هذا الوعى المعذب وهذه
القناة التى لا تلين .

إن التصدى لنظام الردة والظلم
هو قدرنا ، ولن يجد اليائس طريقه
إلى نفوتنا وبدعمكم ووقفكم معنا
وإننا الفرصة لاقلامنا التى تفيض
عشقا وغيره على الوطن، ولا تنحاز
إلا للبساطة والمقهورين من أبناء
شعبه سنتطلع جذور القمع والتسلط
. أشكركم ، وأشكرا (أدب ونقد) وكل
القائمين عليها وأشد على يدى
شاعرنا الكبير على عبد القىوم
وكوكبة الكتاب المساهمين فى الملف
وتحياتى لكل أبناء السودان
المناضلين الشرفاء .

أخوكم

عوض عبد الماجد خالد
٢٣ يوليو ١٩٩٩

من حكايات البنات

عصام الزهيري

ليست من عزبتنا وإلا كانت بوظت البنات وجعلتهن «فجر» يندب في أعينهن الرصاص. لاحقنا صبيان عزبتها، كما نعايرهم بها وتقول: لا تجرؤ بنت في عزبتنا ولو بنت العمدة على النظر إلى واحد منها هكذا !! ولما سكتوا هدئناهم، قلنا إننا لن نسكت وأنها لو لم تكف عن النظر إليها تلك النظرة فأننا سنضربهم علقة. وفزع العيال فاتفقوا أمامنا على أن البنات من بلدهم وأنهم لا بد أن يضربوها أحسن ما يضرب بهم هم عيال آخرون.

وو يوم جاء "ياسر غيضان" عند جزع التخلة ووجدنا نجمع "الرامع" صالح علينا:

- اتركوا ماماكم واسمعوني .. عارفين من كان هنا أمس!!.

قلنا:

- لأنعرف من كان هنا أمس

قالوا الولد :

سندس !!

نظرنا إليه كأننا لانفهم فقال :

- طلعت تقرب لنا .. أمها أصلاء من العزبة هنا.

أدرنا له ظهورنا في ضيق لأنه بدر مبسوطا بهذه القرابة . لم نسأله

1- سندس

جرينا عدة مرات أن نصمد أمام عينيها ، رقبتها مسطوطة وجبهتها عالية ونظرتها تعرى الواحد منها من ملابسه ، تخلعه من جذوره كنا نراها صباحا في الطريق إلى إعدادية المركز عند التقائه طريق عزبتنا بالطريق الموصل إلى العزب المجاورة.

قلنا إن البنت متكبرة على إيه ماتعرف ! وإنه لأبد من رجل ابن رجل يكون شارب من لبن أنه حتى يكسر عينها ، زعلنا : ياخبر أسود .. كل هذا التكبر !! حاولنا واحدا بعد واحد لكن عينيها في كل مرة كانتا تتقلبان وتجبران الواحد منها على أن يمرغ عينيه في التراب . كانت البنت لاتخجل من النظرة الصريحة والنظرة المتحدية والنظرة الفاجرة وتواجه الكل بعينين مستديرتين تتكسر على صراحتهما كل النظارات.

مرة تصدى لها " محمد يوسف " في حوش المدرسة صالح فيها وهو يحمل بيده المرفوعة سندوتشا وتححظ لها عيناه :

- لماذا تبصرين هكذا يابت !!

وقلنا : الحمد لله أن هذه البنت

عن شيء وواصلنا جمع "الرامع" دون اهتمام.

٢- مشمسة

يوم عرسها لم نر في عزبتنا يوماً مثلك. كل من في البيوت غادرها ولم يبق إلا البهائم رأى العبيب حبيبه والعدو عدوه . فتشتت عيوننا عن بيت تخلف عن الحضور أحد منه فلم نجد وقلنا ضاحكين:

- عشنا وشفنا . فرح اليتيم أحسن فرج!

لاحظنا الأفراط المتناثرين في السرائق المضاء ، تفرسنا فيهم وتأكدنا أنهم ناس وخلاص ، رجالهم مثلنا مابين الجلابيب والهدوم العادي ، نساوهم يرتدين الطرح وتلطخ المساحيق وجوه بعضهن كما تفعل البنات ». تأمزننا وإحساس بالتفوق يعترينا . قلنا مستنكرين:

- وهما دول بتوع مصر !!

الكثيرون هنا رأوا مصر وأهل مصر ولكن أن تعاشر منهم .. فكرنا أن الأمر مختلف عاملناهم رغم ذلك بحرص واضح ، تركنا لهم كل كراسى الصنوف الأمامية.

بحركة مفاجئة رأينا البنت تظهر جالسة في الكوشة الصغيرة المنصوبة على مقطورة جرار . تطلعت عيوننا من أعلى نقطة أو صلتها إليها رقبتنا المطوططة . مابين الطرحة وصدر الفستان رأينا أحمل رقبة شاهدها أحدها ، ممتدة ومتعلقة ، متوجهة إلى البياض ، لكن ملامح البنت بعد ذلك عادية ، لا يميزها عن الكثيرات من بنات العزبة شيء.

همسنا باستخفاف قائلين:

- أما الأمر كده .. ماخذش من البلد ليه ؟!

سكنت البنت بيته من البيوت التي بنتها فلوس العراق ، بيت متواضع لكنه جديد ومبني بالصلع . سمعنا أن أمها لم تزورها سوى مرة واحدة يوم المصباحية . تلفت كل واحد إلى الآخر وقلنا :

- هما دول بتوع مصر ذات ليلة تناقلت السهارى أخبارا جديدة . قالوا إنها لاتخطو من عتبة بيتهما وأنها لم تصاحب واحدة من نسوان العزبة وأن زوجها يناديهما على الملا : مشمسة.

قلنا: إن الولد - مهمًا كان - مسكن ويتيم ولابد أن البنت لحسست عقله . هززنا رءوسنا هزازات علية وتراءينا على أنه سادام الأمر كذلك فان هذه البنت لن تصبر طويلا وأن الوقت وحده كفيل بأن يظهرها على حقيقتها . والحرير همسن في رهبة:

- بكرة نقدر على الحبيطة....

مرت شهور دون أن يحدث شيء . وعلما أن الحال ضاق بهما وأن الولد مل انتظار تعويضات العراق وأنه يبحث عن أي "فيزة" والسلام.

رأوا البعض أمل وانتشرت أحلام سرية تعاند البوح . تسألهما : لماذا لم يجعلها الحمد ؟!

ومن أسبوع قبيل أن يبلغنا نباً البيجوـ التي حملت الولد والبنت والحقائب الكثيرة .

أبلغونا أن البنت سوف تقيم طول غيابه عند أهلها ، وأن الولد أخبر قبل سفره بأن كل ما يقال قد وصله حرفاً بحرف وأن اسم زوجته وليس دلعها هكذا : مشمسة حسنين .

وقالوا إن الولد بصرق أماماً البيجوـ وصاح قبل أن يركب : كنت عاوز أسيبهم بنارهم !.

شعر

كائنات رجل .. قتلتـه الوحدة

عماد هؤاد

ولم يتخـلـ كلامـه

-١-

فى الـيـوـمـ
الـذـىـ جـاءـ وـاـفـيهـ
تشـبـعـ - حـتـىـ الحـافـةـ - بـنـشـوةـ
الـكـلـامـ ،
وـجـهـ ...
امتـلاـ - تـدـريـجـياـ - بـتـعـبـيرـاتـ
مـالـفـةـ .
وعـيـنـاهـ ...
كـانـتـ تـصـعـدـ دـائـماـ مـعـ دـخـانـهـ
الـشـفـيفـ .
نـسـتـطـيعـ أـنـ نـقـولـ - صـادـقـينـ -
إـنـهـ أـجـادـ بـالـفـعلـ
سـرـدـ ذـكـرـياتـ
وـالـتـحـدـثـ بـطـلاقـةـ
عـنـ نـسـانـهـ المـاضـيـاتـ
وـعـنـ أـصـدـقـاءـ المـراهـقةـ الـخـجـولـينـ .
كـلـ مـاـكـانـ يـقـلـقـناـ - بـجـدـ -
هـوـ اـزـدـحـامـ الـفـرـفةـ
بـأـرـواـحـ رـفـاقـهـ الشـفـافـةـ
وـاصـطـدامـهاـ الرـهـيفـ
بـحـوـافـ قـطـعـ الـأـثـاثـ الـعـتـيقـ .
لـمـ يـقـاطـعـهـ أـحـدـ
أـرـقـدـنـاهـ عـلـىـ الـفـورـ
فـوـقـ فـرـاشـهـ الـمـزـحـومـ بـدـمـيـ

مشوهة

قطعتُ أطرافها بقصبة شديدة.
واكتشفنا تحت الغطاء
دمية طريةٌ لحدِّ الليونة
في حجم امرأة كاملة
دمية
معحوه الوجه.

في غسل الباروكه المتأكلة
ثم محاولته الصادقة
لمدة ساعتين كاملتين
في تسليك شعيراتها المداخلة
كسلك المواتين.
نعرف أنَّه
سوف يستعين بصبر سبعة
ملائكة
حتى يكمل تضفير شعرها
الطويل
فيما لا يقل
عن تسع وتسعين ضفيرة
كل خصلة منها
تحوى شعرة واحدة بيضاء!
هكذا
تعلم أن يجعلها مستعدة تماماً
لاستقبال حرارة جسمه
فوق بروابتها.
نعرف:
سوف يحملها بين ذراعيه
كممية
ويحطها - برفق -
فوق كرسى التسريح الصغير
ظهرها
سوف يثبتُه بكفه الشمالي.
كافه المسكينة
ظللت ترتعش بنوبة غامضة
تضخها قماشة فستانها الخفيف
حتى وصلت رعشتها
لعموده الفائز .
في منتصف الظهرا
هنا بالضبط
سيفتح - باليمن - درج
التسريحة
ويخرج أدوات مكياجها

كان مستمراً في الكلام
وصوت
كخششة الورق المصقول
يسقط من فمه
مع كل حرف !

-٢-

في اليوم
الذى جاءوا فيه
قرر الرجل الوحيد
أن الليلة - لابد - ينام فى حضن
دميته
عرفنا هذا
من عود الكبريت الذى وجدها -
مصالفة -

فوق سطح البوتاجاز المسطح
ومن علبة السمن
التي ملئت بالماء
فوق شعلته .
فوق هذا كله
دائماً غنوته التي ارتجلها للمرة
الالفة
على اعتدال مزاجه الشاذ هذه
الليلة
هذه الليلة
التي سوف يقضيها - برغم
دوخته -

المستوردة:

(- قلم الكحل
ستمحو خطوطه المرسومة
دمعتها النشراتة يتحققون الزائدة
- وأحمر الشفافية يتحققون الزائدة
سينتقل - كله - ~~الزائدة~~
إلى خديه وشفتيه.
من أول حضن يلدها فيه
- حتى شخبطة قلم الفلوماستر
فوق الحاجبين
ستذيبها قطرات عرقه
المحموم).
هكذا ..

بمنتهى البطء الحذر
أزال وجهها الذي طالعته به
ملدة أسبوع،
مسح كل الملامح
التي شبع منها
وشكل وجهها الجديد:
واسع العينين بنظرية جنسية
وتحفة

وزاد من سواههما
رقة الشفتين بقدر المستطاع
حتى تناسب لعب لسانه في
فمهما.
جعل ذقنه مدبة

بدرجة تكفي
لتكون كدمة أسفل كتفه الأيسر
ليختبر وجودها - يومياً -
 أمام مرآة الحمام
 بفرح مكتوم.
 نحن نعرف:
 سوف يلبسها القميص الأسود
 نفسه
 ويشد على نهديها المتهدلين
 سوتيانها القديم
 وهو يعيد إدخال قطع القطن التي
 باشت
 من تمزقات جلد جسمها الرهيف.

١٩٣

يحملها من جديد
لفرشته
سوف لن ينسى - في البداية -
أن يأخذها باللطفة .

يعنى ١٩٠

يرتجل اسمًا
يليق بعنانها الجديد .



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

